إتجاهات مابعد الحداثة الفنيّة ومواقفنا منها ؟

طارق الشريف .

ثمة اتجاهات فنية بدأت بالانتشار في مرحلة النهاية من القرن العشرين ، أطلق عليها نقاد الفن عليها اسم (اتجاهات مابعد الحداثة الفنية) ، وفيها بدأ الفنانون بالتمرد على كل الاتجاهات الحديثة ، واتجهوا نحو الصيغ الفنية المستقلة التي جعلت الفنان التشكيلي شخصا متمرداً ، واتجهوا نحو الصيغ الفنية المستقلة ، والتي جعلت الفنان التشكيلي ثائراً على المفاهيم الفنية المعروفة ، في الفن المعاصر ، وهكذا تمردوا على لوحة القماش والخشب ، وما أعد من التقنيات لهذا الفن ، وبذلوا الجهود حتى تداخلت التقنيات مع بعضها ، كأن تدخل لوحة التصوير الزيتي . تقنية الألوان المائية ، أو الحفر والطباعة ، أو أن يكون النحت ملوناً كالزيت ، وأصبحت اللوحة الملونة بارزة أحياناً ، فوق سطح القماش المألوف ، كأنها لوحة جدارية بارزة ، أو تكون لوحة الحفر على الحجر لها بروز نتيجة الطباعة ، وتداخلت الشكل المرسوم مع المطبوعة أو المنحوت ، واخترعت المواد الجديدة والتي لم تكن تعد فنية ، وازداد التداخل بين الفنون التشكيلية المختلفة ، والفنون التطبيقية ، وتوصل الفنانون إلى لوحات فيها التقنيات المتجمعة ، وكذلك بدأت عملية التطوير للأشكال الفنية المعروفة ، واختلاطها مع بعضها ، وبحيث لم نعد نستطيع تميز لوحة التصوير الزيتي عن غيرها ، ولا الطريقة التي صنعت اللوحة منها ، وقدم الفنانون مزيجاً وتداخلاً بين الفنون لم يسبق إليه ، وأصبحنا أمام اللوحة التي تحتاج إلى الخبرة ، كي نعرف كيف رسمت ، وهناك من لجأ إلى المواد المختلفة المجبولة ، والمؤلفة عن طريق الخبرة المستحدثة بالتجربة ، والتي تتباين النتيجة بها حسب الهدف الذي يسعى الفنان إليه ، ودخلنا عصراً جديداً ، بدأ الفنانون يرفضون أن تكون الألوان الزيتية ، هي الأساس المقبول للوحة أي أن عصر اللوحة المرسومة بالزيت قد بدأ ينهار ، وبدأ عصر جديد ، وبدأ عصر جديد يرى أن اللوحة يمكن أن تكون مصورة بأية مادة يريدها الفنان ، وتعرض الرسم بالألوان لهزة عنيفة ، وعلينا أن ندرك أن خلف هذا التحول الهام ، بداية مرحلة جديدة تقول أن الفن موجود في كل مكان ، ونصنعه في بيوتنا ، ونضعه على الحائط ، ونراه في الطريق ، والأماكن العامة ، ونؤلفه حين نختار مكاناً نسعى إلى تجميلة ، أو نقوم بتنظيم عناصره ، وبشكل يتلاءم معنا ، ولقد تعرض تصنيف الفنون الذي يعطي اللوحة المرسومة بالألوان الزيتية ، أو الفنون التشكيلية إلى التهديد ، الذي جعل القيمة ترجع إلى النتيجة ، وليس للمادة ، ولهذا نرى الفن في الصيغ البدائية ، والتي ارتبطت بطقوس العبادة القديمة ، أو في الرموز التي استخدمت على نطاق واسع ، والتي كانت مفضلة على لوحات (الصالون) أو اللوحة ذات الإطار التي تعزل



جزءاً لتصوره، والتي أعدت لتعرض في المتحف أو صالة العرض، وهذا يعني أن مفهوم المادة التي نستخدمها، قد توسع توسعاً كبيراً، وأصبح شاملاً لكل مايخطر لنا على بال، وتعرضت التقنيات إلى التبديل الشامل، وكذلك الأساليب الفنية، وأصبحنا أمام القيمة الفنية أو للإنسان، التي نحصل عليها، وليس المادة، ووصلنا إلى النظام الفني المبتكر، الذي يقدمه الفنان، وفيه البحث في المواد الفنية المتروكة أو المهملة، والتي استخدمها الفنانون عبر العصور، وفي كل الأمكنة والأزمنة، وماقدمه العصر الحديث التقنوي من وسائل وامكانات كبيرة يجب الاستفادة منها.

وهذا يدل على الخطوات الجرئية المتمردة التي قدمها الفانون المعاصرون، والتي أوصلت الفنان إلى التمرد على كل القواعد الفنية المتعارف عليها، في الماضي، كأن تكون المواد الفنية التقليدية الأوربية كالزيت والقلم، أهم من غيرها، ولفن التصوير خصائصه وقواعده المتعارف عليها، ويضمها تراث



مواضيع مركبة

ضخم استخلص الفنانون منه، القواعد التي تتحكم به، وعلينا مراعاتها، والتقيد بالأسس التي قدمها أساتذة عصر النهضة الإيطالية، أو الأسلوب الهولندي، أو الألماني، وهكذا دخل التصوير في مرحلة مراجعة شاملة، وكذلك (النحت)، وأصبح ممكناً أن يكون النحت ملوناً، كما كان عليه الحال في الماضي، ويمكن أن يكون متحركاً، أو متبدلاً مع الزمن، وبمواد يصعب حصرها، والحفر كذلك، تداخل مع الغرافيك الإعلاني، والذي قدمه الحاسب الألكتروني، وبدأنا ندخل عصر التداخل الفني الذي شمل التقنيات والأشكال الفنية، وبدأنا نرى الفنان الذي يستعير الميزات والمحسنات من أحد الفنون، ليقوم بتطبيقها على فن آخر، ليصل إلي نتيجة مغايرة للمألوف.

ونستطيع أن نشرح هذه المفاهيم الجديدة التي دخلت في عصر (مابعد الحداثة) إذا درسنا بعض التيارات الفنية السائدة الآن، والتي انتشرت على نطاق واسع، والتي أخذت نراها تمثل وجه الفن المعاصر الآن، والتي تعكس المتغيرات الحديثة التي وسعت نطاق الفن التشكيلي، وربطته بالماضي العريق لكل الشعوب على اختلاف فنونها، ولم تقتصر على الفن الأوربي وحده، والتي أفسحت المجال أمام الفنان كي يستفيد من التطورات التقنية المعاصرة كلها، والتي توسعت توسعاً كبيراً يصعب حصره، ومن الممكن أن تكون هذه التغييرات هي التي جعلت الفنان يرفض اتباع الأصول الأكاديمية، التي أعطيت لكل فن، حتى يكون له خصائصه المستقلة التي نحكم بالجودة عليه، على أساسها، ولاتقبل اللوحة إلا اتبعت هذه الأصول، وقد وضعت الأكاديميات هذه القواعد وتدرب الطلبة عليها، وهكذا بدأ عصر جديد أصبح العمل الفني فيه يجمع مالايجمع، ويتمرد على الموروث الموجود، وباضافات شخصية، قد تكون بعيدة عن كل ماهو مألوف، وهكذا فتح باب التعبير على مصراعيه، ولقبول الإبداع بأي شكل كان أو أية مادةأو تقنية.

ويمكننا توضيح ماذهبنا إليه، إذا شرحنا بعض أحدث الاتجاهات الفنية التي جسدت مرحلة مابعد الحداثة، والتي نراها قد تجسدت في الاتجاهات التالية: (فن الأعمال الفنية المركبة) و (فن الأرض) و(فن الكومبيوتر ـ الحاسب) و(فن الفيديو) «التسجيل التلفزيون» و(فن الجسد).



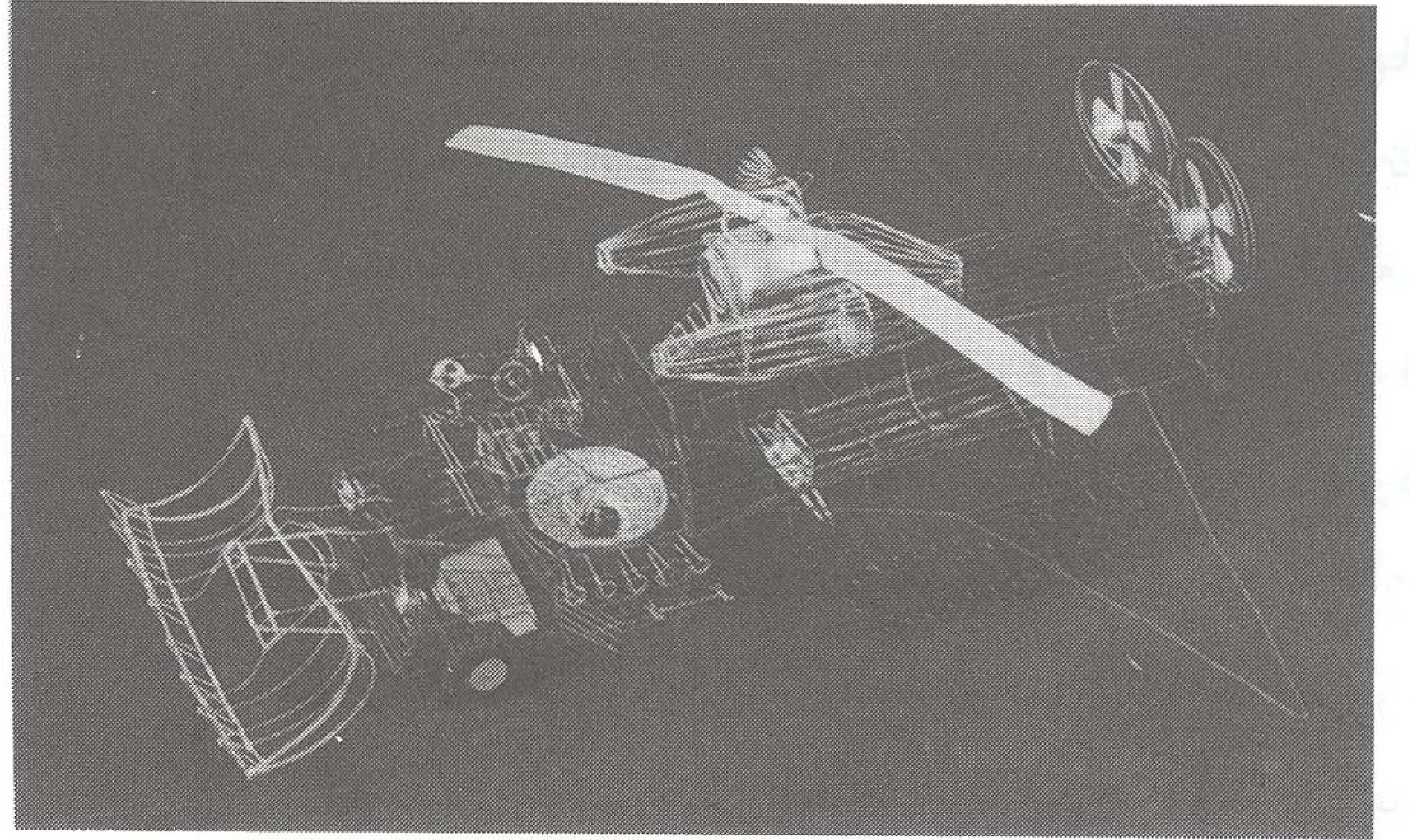
مواضيع مركبة

أولاً ـ فن الأعمال المركبة

ينطلق فن (الأعمال المركبة) من مبدأ أساسي يرى الفن على أنه تنظيم لفراغ معين، أو لسطح بمواد مختلفة، سواء كان الفراغ مرسوماً، أو لم يكن، ومن الممكن أن نعطي للفنان التشكيلي مكاناً أو غرفة، أومساحة جدارية، ويتولى القيام برسمها، أو تزيينها، أو يستعين الفنان بمواد جاهزةيضيفها، أو يعلقها، أو يضعها في الفراغ، وهكذا يعود الفن ليصبح التنظيم للمكان وبأشكال مختلفة موجودة أو مبتكرة، ومن الممكن للمشاهد أن يتجول فيه، كما لو كان جزءاً منه، وحوله الأشياء، وقد يصطدم بها، وقد تتحرك الأشياء، ونجعلها قادرة على الحركة نتيجة آلة موضوعة، أو كهرباء تبدل الأشياءوتجعلها متغيرة لتدل على الزمن، أو نرى الموسيقى تساعدناعلى التعبير عن الموضوع.

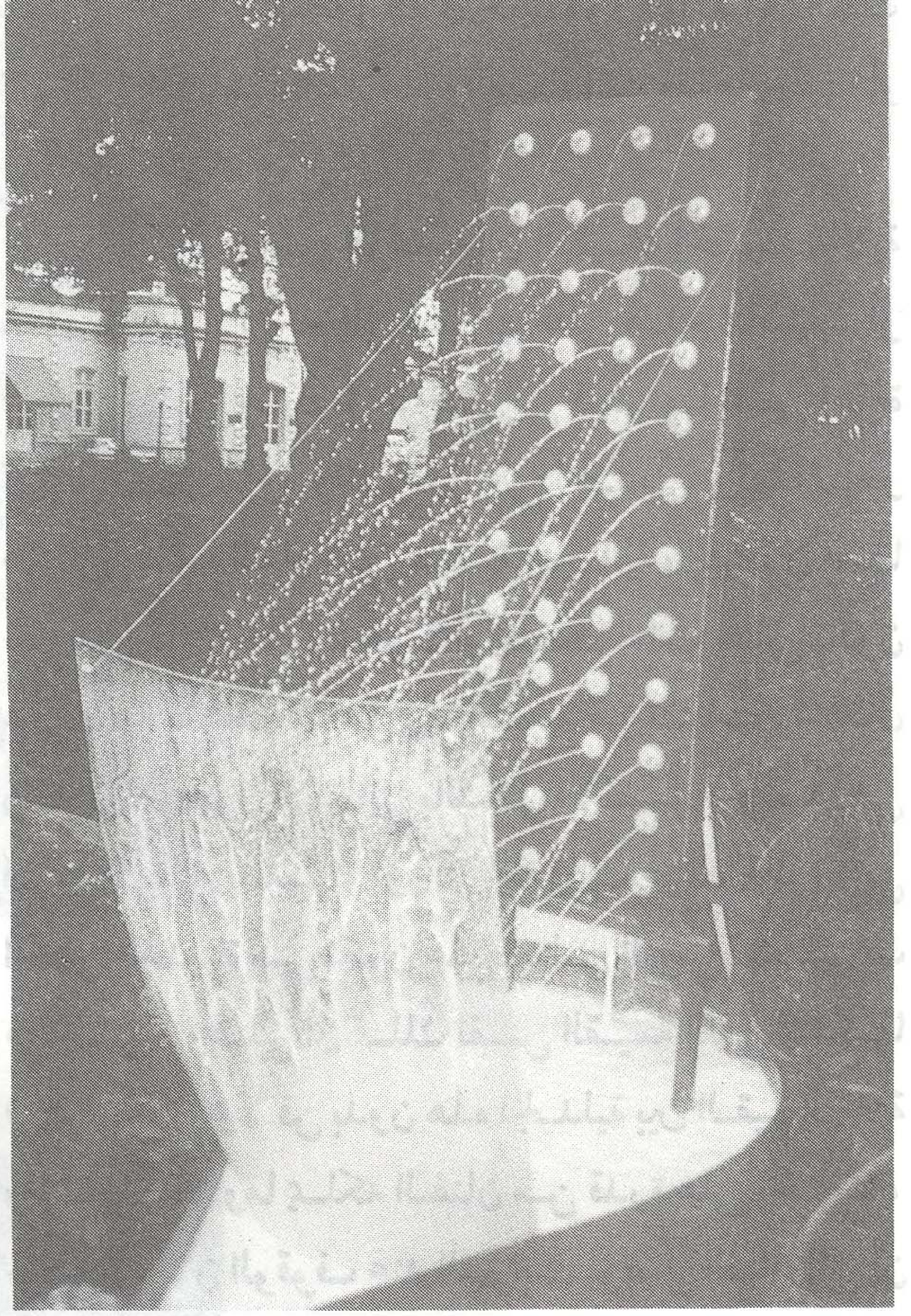
ويؤكد الفنانون المعاصرون على أن هذا الشكل المركب للوحة الفنية، ليس ابتكاراً عصرياً إلا من حيث المواد والتقنيات الجديدة المستخدمة، وذلك لأن الفنان قد عاد إلى الجذور الفنية القديمة الأصيلة، ونراه في التنظيم للمكان التي يقوم بها كل إنسان ليجعله ملائماً له، ويأخذ طابعه الشخصي، كأن نضع كرسياً في مكان، وطاولة في مكان آخر أو نجمل الغرفة باللوحات الفنية أو الصحون المعلقة، والأواني والأشياء التي جمعها ونسقها، والتي قد تأخذ معنى جمالياًمحضاً، وذلك هو تجميل المكان ليجلب المتعة والسرور، أو لطرد الأرواح الشريرة، أو للتبرك بكلمة أو آية، أو قول مأثور، أو شعر، أو كلام منمق يخص على اتباع سلوك معين، أو تجنب غيره، وحتى الرسوم التي توضع في أمكنة العبادة أو السهر أو اللهو، أومكان العمل، الذي يختلف باختلاف الشخص، أو الإنسان، الذي يرغب أن يكون ملائماً له، ولاننسى صور الممثلين والممثلات، والأبطال الرياضيين، وغير ذلك من الأمور التي نعرفها والتي نحس بأنها موروثة، وعميقة التأثير على حياتنا الآن، كما هي الحال بالنسبةللإنسان البدائي، أو المراحل التي تلت التي أكدت على (الطقس الديني) أو (جلب المتعة وطرد الشر)، وهكذا تتجدد هذه الأشكال الفنية وتأخذ أهمية كبيرة في الفن المعاصر في مرحلةمابعد الحداثة.

مواضيع مركبة



مواضيع مركبة

ونستطيع تقديم الأمثلة الكثيرة اللامتناهية، التي قدمها الفنانون المعاصرون واستفادوا من التراث التشكيلي القديم وقدموا رؤية متجددة، وذلك عن طريق دمج الفنون مع بعضها والعودة إلى الأصول التي يدخل فيها المكان ـ عمارة ـ أو جزءاً من المكان، والموضوع الانساني والفنان يبدل (المكان) بكيفية خاصة ويلائم بينه وبنه، ويعود إل التراث القديم أو إلى الأشياء القديمة الموجودة، لينظم عملاً مركباً، يحمل هوية هذا الفنان ويعبر عنه ففي (بينالي هافانا) الذي نظم في (كوبا)، قبل عدة سنوات استخدم الفنان غرفة كاملة، وضع فيها المانيكانات المعدنية المقطعة الأوصال، والمحروقة ورشق الدماء في كل مكان، وقدم الأسلام الشائكة المحروقة، وكذلك الأشياء المختلفة التي رمز فيها، إلى انفجار قنبلة ذرية، وما يحصل من دمار، وتم توظيف الأعمال المركبة لتقديم مايحل بالعالم من دمار، إذحين يدخل الإنسان إلى الغرفة يرى الحريق الأسود، يغطي كل شيء، الجدران والأرض والسقف، وأضاف إلي هذا كله، الضوء الأحمر الذي يشعل ويتطفيء بشكل

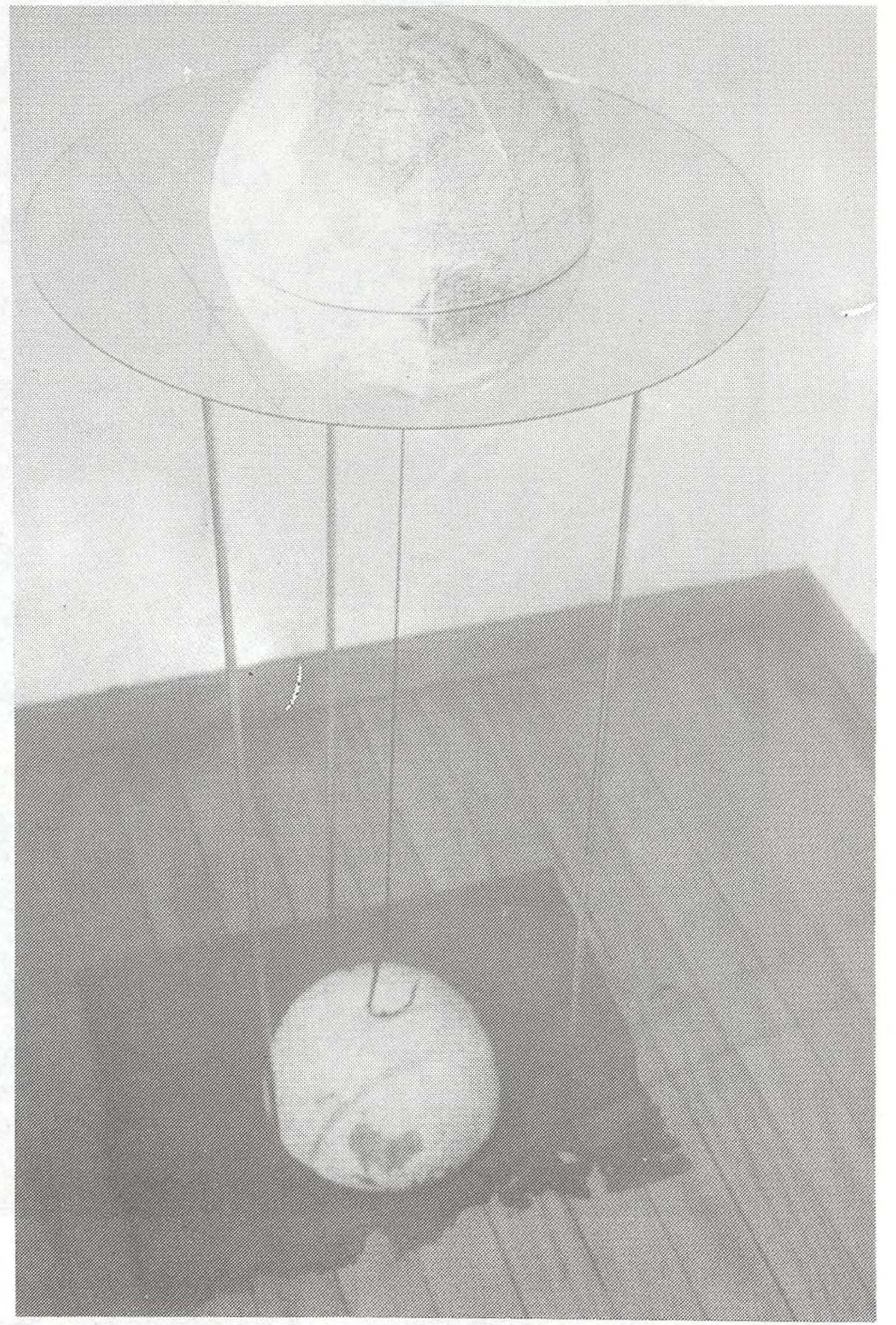


موضيع مركبة

آلي، وذلك حتى يزيد من تأثير القنابل المرعب، ثم نعود إلى الظلام، ومع حركة الإضاءة أضاف الموسيقى الحزينة، التي تعطي تأثيراً خاصاً.

وهذا يدلنا على أن الفنان التشكيي قد أخذ العمل الفني المركب، واعطاه مضموناً جديدا، وأبعده عن أن يكون مجرد تشكيل محض، أو مجرد تجديد لامعنى له، وعلينا أن توضح هنا أن توظيف العمل الفني حتى يؤدي غاية إنسانية، أو جمالية، هو الذي يبعد العمل الفني عن أن يكون (بلامضمون)، وبالتالي يصل إلى الهدف الاجتماعي، ولايبقى في حدود (التمرد السلبي) على ماهو موجود، ويتجاوز مرحلة عبثية أو مرحلة (الرفض)، التي قد تكون سلبية، فيها الحلول الإيجابية للمشكلة، وليس الوقوف عند الرفض لما هو موجود، بل إعطاء العمل الفني الجدوى المطلوبة.

وإن عمليات التمرد التي نراها في أشكال الفن التي نشأت في القرن العشرين، قد تكون مجرد عملية هدم لأسس موجودة، وهذا مافعلته الدادائية، في البداية لكن الفنانون التشكيليون استفادوا من هذا الموقف المبدئي الرافض، وذك من أجل تحرير الفن من بعض الأسس المدرسية والفكرية، التي انتشرت وبدأت عملية إعادة تنظيم الفن على أساس جديد، وبأسلوب منهجي علمي، وكذلك فعل (بيكاسو) حين دمر الشكل التقليدي، للرؤية، في لوحته (فتيات أفينيون)، وبدأ بعدها عملية إعادة التنظيم لفن على أسس جديدة، وابتكر التكعيبية، حتى توصل إلى لوحة (الغورنيكا) التي تمثل قمة المضمون الإنساني للفن، ووضع الفن التشكيلي كله أمام التشكيل المدروس، الذي يملك لغة حديثة، قادرة على التعبير عن كل المشاكل العصرية، والإنسانية وباللغة الفنية الملائمة له، والتي جعلت الفن له استقلاله، عن (الواقع) وعن



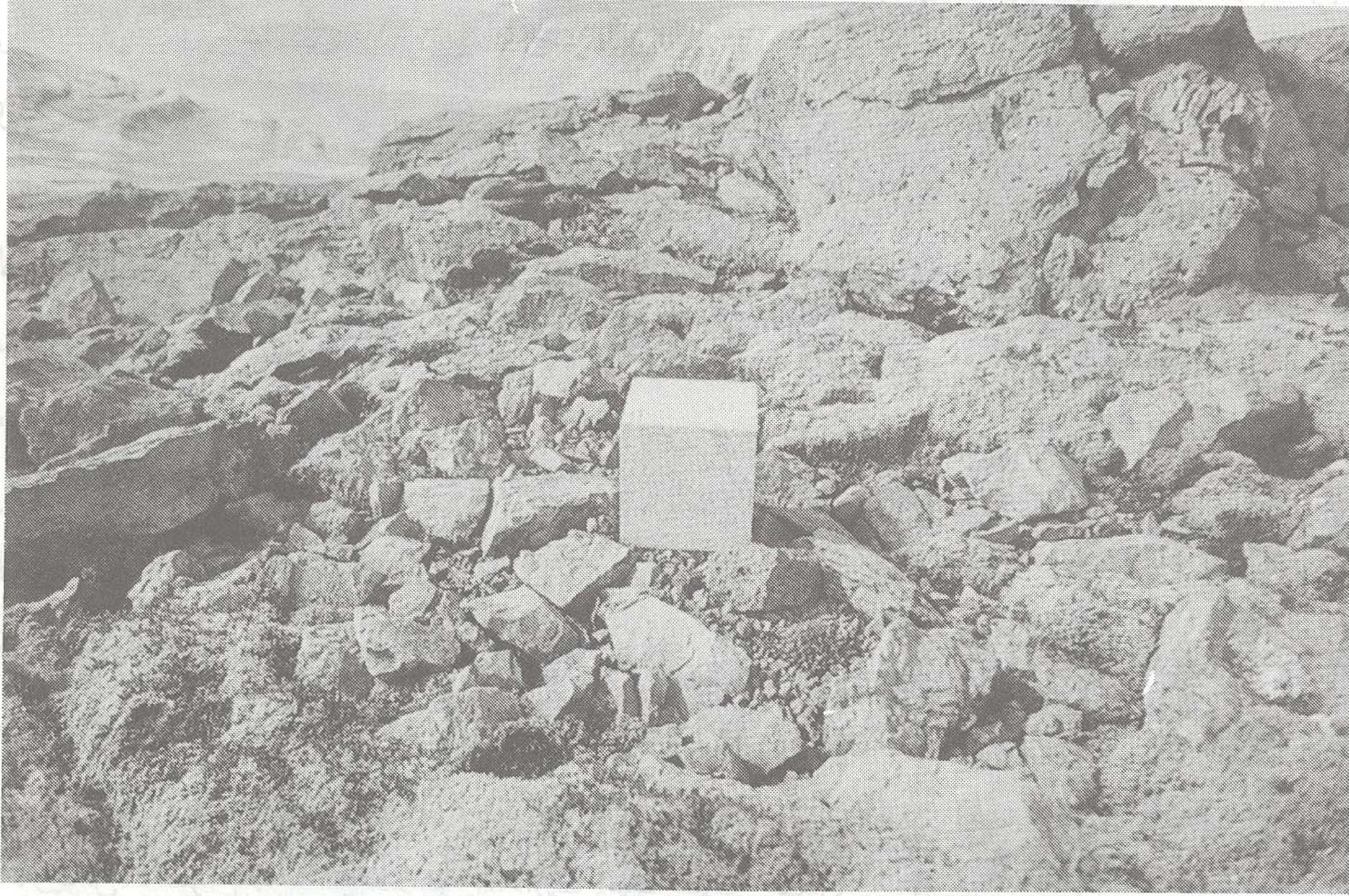
مواضيع مركبة

(الفنان) وبحيث أصبحنا أمام علاقات تشكيلية نستمدها من اللوحة، بالذات، وكذلك فعل الفنانون الآخرون مثل (ماتيس) و(سيزان) و(فان غوغ) الذين رفضوا تبعية الماضي، وجددوا فناً خاصاً بهم، وبأسلوب جديد.

وهكذا يكون الرفض، ومايتبعه من عملية تغيير، وتهديم الماضي والموروث الموجود من الفن من أجل إعادة بناء تامةو وذلك حتى يتجاوز الفنان التشكيلي الموقف السلبي، لأن مجرد الرفض لايبنى الفن، وإنما الذي يعيد البناء هو الفنان السليم. القصد الذي يسعى حتى يقوض ماهو موجود، حتى يتسنى له أن يوجد نقطة إنطلاق جديدة، وهذا يشابه (الشك المنهجي) الذي يتبعه الفلاسفة والعلماء لبناء فلسفة جديدة أو علم جديد.

وهكذا يبدو من الواضح أن القيمة الحقيقية لأية مدرسة فنية لاترجع إلى قدرتها على هدم الماضي، أو الرفض للموجود بل ترجع إلى قدرتها على إعادة التنظيم للأشياء، والتوصل إلى الجديد، ولهذا تبدو عملية إعادة البناء هي عملية ايجابية، يتكون منها خبرات جديدة، أو بحوث واستقصاءات حتى يكون على صلة بالواقع الراهن وما استجد من تقنيات وأشكال وتقديم المضمون الانساني بالشكل الأفضل، وبعيداً عن التأثير السلبي بالغير، أو حتى الوقوف عندما قالوه، بل الخطوة الجديدة التي تكون على أساس الوعي للمتغيرات في الفن، وعلى أن تملك نفس القيمة التي تملكها (الثوابت)، ولا فن بدون هذه الجدلية بين القيم الثابتة والمتغيرات، وما يملكه الفنان من قدرة على الحركة، والتبدل، لأن الوقوف عند الثوابت يوصل الفنان إلى أن يكون متحجراً، ومحافظاً، والسعي وراء المتغييرات وحدها، يجعل الفنان يركض وراء الجديد من أجل الجديد، لاهثاً وراء المتغيرات، التي لاتعطي الفن القدرةعلى الخلود والبقاء، والوقوع في شرك خطير هو أن الفن الجدة وحدها، وليس التجديد الواعي لمشكلات الواقع، والمسؤول عن فن يضيف ويؤثر، ويوجد البدائل التشكيلية، المتوافقة، مع الحاجات الإنسانية، التي تتجدد دوماً، وتجدد كل شيء.

ومن خلال هذا المنظور الذي توصلنا نستطيع أن نقول بأن الفنان التشكيلي الواعي، قد ربط فنه بالتجديد وأعطى الدلالات على قدرته على الاستفادة من المتغييرات من أجل إعادة ربط الفن بالمضمون الانساني والإجتماعي، لايهاب أن يدخل في صراع مع التجديد، وذلك لأنه يسخر كل طاقاته، لإعادة توظيف كل شيء من أجل قيمة انسانية أو من أجل هدف تعليمي، كما فعل الفنان اليوناني في بينالي الاسكندرية، حين قدم لوة اسماها (العسل) وأعطى المشاهد فكرة عن هذه المادة الثمينة، التي عرفها الانسان منذ القديم،



مواضيع مركبة



مواضيع مركبة

وأدرك أهميتها الغذائية، وأهمية الحرير، الذي ينتج، ونستخدمه في مجالات شتى، واستخدام العسل نفسه، ومع الأشياء التي يصنع منها، وقدم العمل الفني المركب الذي يجمع التشكيل الفني، والصيغ المعلوماتية، التي تخدم الهدف التثقيفي للوحة، وتساعدنا على فهم طريقة الصنيع والفوائد، والمواد المستعملة نفسها، وهكذا أصبح العمل وسيلة تثقيف وبلغة حديثة، وقد شغلت اللوحة مساحة كبيرة، استخدم الجدران وأضاف رؤية حديثة خاصة به والبحث عن الجديد المفيد، وليس التجديد بلا هدف.

وفي (بينالي الشارقة) استخدم أحد الفنانين أوراق الجرائد المعجونة، التي تحولت إلى حبال، عن طريق إضافة (النشاء) إليها، وقدمها بتشكيلات جديدة، وإنه لمن الواضح أن الهدف الرئيسي، هو البحث عن أشياء لاتتمتع بقيمة كبيرة، ومحاولة تصنيعها، لتقدم مضموناً يريده، وبلتالي يمكن أن نصنع العمل

الفني من مادة عادية، ويبدع الفنان حين يشكل ليقدم قيمة فنية، ابداعية من أية مادة، ولهذا لاترجع القيمة إلى المادة الغالية الثمن، بقدر ماترجع إلى القيمة الابداعية.

ونحس بالانتقاد لكل الأشخاص الذين يبحثون عن الأشياء الثمينة، والتي قد لا تكون تحمل أية قيمة جمالية أو فنية، وهذه هي الأشياء الاستهلاكية التي نراها حولنا، والتي امتلأت بها المحلات التجارية، والدعايات التي تحيط بها، والتي قد لاتكون مفيدة، إذا لم تكن ضارة، ومن الممكن الاستغناء عنها، إذا فكرنا تفكيراً سليماً، وهكذا تجددت الأعمال المركبةوأخذت أهمية كبيرة، حين أمكن توظيفها توظيفاً جمالياً أو انسانياً.

وفي لوحة مركبة أخرى عرضت في (مركز مبيدو) في (باريس)، نرى (٦) لوحات جدارية ضخمة جداً، (١٠٥×٢٤٠×١٦) وهي لوحات جصية عليها رسوم نساء بالحجم الطبيعي، يتطايرن في الفضاء، بلون أبيض، وكل أخذت وضعية خاصة بالطيران، والتنفيذ بطريقة الحفر الغائر، وبخطوط قليلة، وبدقة في اختيار الخطوط المعبرة اللينة.

وأمام هذا المشهد، هناك الألبسة المرمية الممزقة، والحقائب المقطعة، وزجاجات العطر المحطمة، ورائحة العطر النسائي بشكل دائم، وعلينا أن نعرف أن الغرفة مؤلفة من (٧×١٢) متراً، ولقد استخدم الفنان كل الجدران، وبحيث الإنسان مشاهدة اللوحاتوالخلفيات، إذا دخل إليها، وهي عمل مركب هي لوحة (انفجار)، التي تكشف عن العنف الذي يسود المجتمع المعاصر الآن.

ثانياً ـ فن الأرض

إن (فن الأرض) ينفذ في الهواء الطلق، وفي المساحات الكبيرة التي جعلت الفنانين يذهبون إلى الصحارى أو إلى السهول الممتدة الواسعة، يبدلون الأشكال المعروفة، ويعبرون عن مفهوم جديد كلياً، فالفنان يلون الصحراء أو يحرك المشاهد، ويضعون الأشياء التي تبدو صغيرة الحجم، وقد لجأ الفنانون إلى التصوير الضوئي، وخصوصاً التصوير الجوي، وذلك لتسجيل لوحة طبيعة، لم ترسم بالألوان بل زينت الطبيعة، أو شوهتها، أو بدلتها، وعلينا أن ندرك أن أهم التجارب هي التي صورت كيف يتم تشويه الطبيعة من قبل الإنسان، وكيف أن المحافظة على البيئة هي التي جعلت (فن الأرض) له أهمية كبيرة، وخصوصاً تشويه الصحراء، باجراء التجارب، وكذلك تشويه المنظر الجمالي بما يضيفه الإنسان من أشكال معدنية ونفايات، والتي تصدى لها عدد كبير من فناني الأرض، الذين نبهوا إلى خطورة التشويه الذي لايهدف إلا إلى نهب الثروات الموجودة، والجشع الفاضح الذي يريد أن يجني المال بسرعة، ودون حساب لأية قيمة انسانية أو لما سوف تتركه من كارثة حقيقية للأجيال القادمة، إذا لم نحسن التصرف مع الطبيعة والثروات الكامنة فيها، ونحسن التعامل مع البيئة، ونحافظ على جمالها، ونزيده جمالاً، ولانشوه بأفعالنا العشوائية.

ثالثاً: فن الكومبيوتر والفيديو

يتحدث نقاد الفن، والفنانين عن الفن في القرن الواحد والعشرين، وعن التوقعات الممكنة لهذا الفن، وذلك بعد أن شهدنا التطور التقنوي الحادث في الإتصالات الفضائية، والتطور في مجال الحاسب الألكتروني، والمعلوماتية، والتسجيات التلفزيونية، وذلك لدخول الفن التشكيلي في هذه المجالات، وخصوصاً تطبيقات الفن في (الغرافيك) بمفهومه الحديث. الذي ينفذ بواسطة الحاسب الآلي، وتطبيقه على الفيديو، وخلق الصورة الجديدةالسمعية البصرية، نتيجة تطبيق المعلوماتية على قيادة الأشكال والألوان والإيقاعات البصرية والصوتية.

واستطيع أن انقل هنا فقرة هامة من محاضرة ألقاها الفنان (طريف رسلان) عن هذا الموضوع، وذلك كي أوضح التحول الخطير في مجال الغرافيك وذلك وفق مايلي:

(حين تدعو هذه الآلة السحرية الفنان للسفر الدائم إلى داخلها، يعقد ترحاله على اتجاهين: الذات والآلة، فالشاشة تحولت إلى ذاكرته اللاواعية الحلمية، تمر عبرها العواطف والانفصالات كما تجري الدارات المغلقة، ابتداءاً من اليد، وانتهاء بالشاشة الضوئية مروراً باللوحة



مواضيع مركبة

الغرافيكية، وحتى ندرك التطور الذي جصل في ساحة اللوحة الغرافيكية، أنه نستطيع أن نستحضر، ومنذ سنوات قليلة ستة عشر لوناً، أما اليوم نستطيع أن نستحضر ستة عشر مليوناً من الدرجات اللونية، ولكن هذا التمددالسرطاني في الامكانية سلاح ذو حدين، كثيراًمايثير الارتباك والحيرة في الامكانات اللانهائية في الاختيار ويفقد الفنان عفوية الوسائل البكر، ونيل المواد الأولية المتصلة بالطبعةومع ذلك فإن التأثيرات التشكيلية المصطّفة على الشاشة لم تعد يملك حدوداً في تأثيراتها، فهي تستعيد حركة فرشاة الرسم المتنوعة وتنوعات كثفات عجائن اللون البارد والحار، وتسجل توترات ضربات الأقدام، وتراكب الألوان الشفافة، وتناغم خاماتها وتهشيراتها الخطية، وتدرجاتها اللانهائية، ثم التلاعب بالفراغ من ثنائية الأبعاد إلى العمق الثلاثي

الأبعاد، ثم اصطناع أوهام الالتباسات بين المسطح والحجم، ناهيك عن التداخلات اللامحدودة على الصورة الواقعية وتعديل لبوساتها البصرية والشكلية والخطية واللونية والفراغية حتى تبدو كأنها صور مبتدعة، وذلك بمجرد اقحامها في ساحة الشاشة الحسابية.

وسنجد بعد ذلك التطور المتسارع في طرق اخراج هذه الصور الصنفية على الورق وأفلام الفيديو والأوفست.

فن الجسد!

يقوم (فن الجسد) على تداخل الفن التشكيلي مع المسرح والتمثيل والموسيقى ويعود الفنانون إلى التراث القديم للشعوبالتي لم تكن تعزل الفنون عن بعضها، بل تتداخل الفنون، وهكذا أعاد الفنانون إلى أصله البدائي.

وفي بينالي (هافانا)، شاهدت يوم الافتتاح، مجموعة من الأشخاص، يمثلون الأفارقة المضطهدين، وتمثيل التمييز العنصري، وهناك لوحات يمثلها الأشخاص بألبستهم التقليدية، وتعطي المأساة عن الهنود الحمر وأوضاعهم المأساوية حتى الآن.

وحين سألت عن هذا الموضوع، تحدث أحد نقاد الفن عن أهمية التراث الإفريقي القديم، والذي يمثل مع التراث الاسباني جزءاً من الثقافة الكوبية وبالتالي قال: (إننا نعود إلى تراث الافريقي، وحين لجأ الامريكيون إلى هذا الفن القديم، واستفادوا من العناصر التي يستخدمها، مثلاً التعويذة التي يحذر فيها من الشر، أو الفأل الحسن، وهناك العديد من التراث الحضاري الافريقي الزنجي، رأيناه في المتاحف الأوربية، والذي أعطى للمسرحية التي تمثل، والأزياء، والحركات أهمية حياتية كبيرة، وهي البداية الأساسية للفن، والفنان الأوربي حين أخذ هذه الأمور فهو ناقل سيء لها، وقد أساء إليها، ونحن كشعوب دول أسيا وافريقيا وأمريكا الجنوبية، أحق بهذا التراث منهم، ومن الممكن أن نستخدمه بمضمون إنساني، بعيداً عن المفهوم العبثي اللامسؤول الذي يقوم به الفنانون المعاصرون).

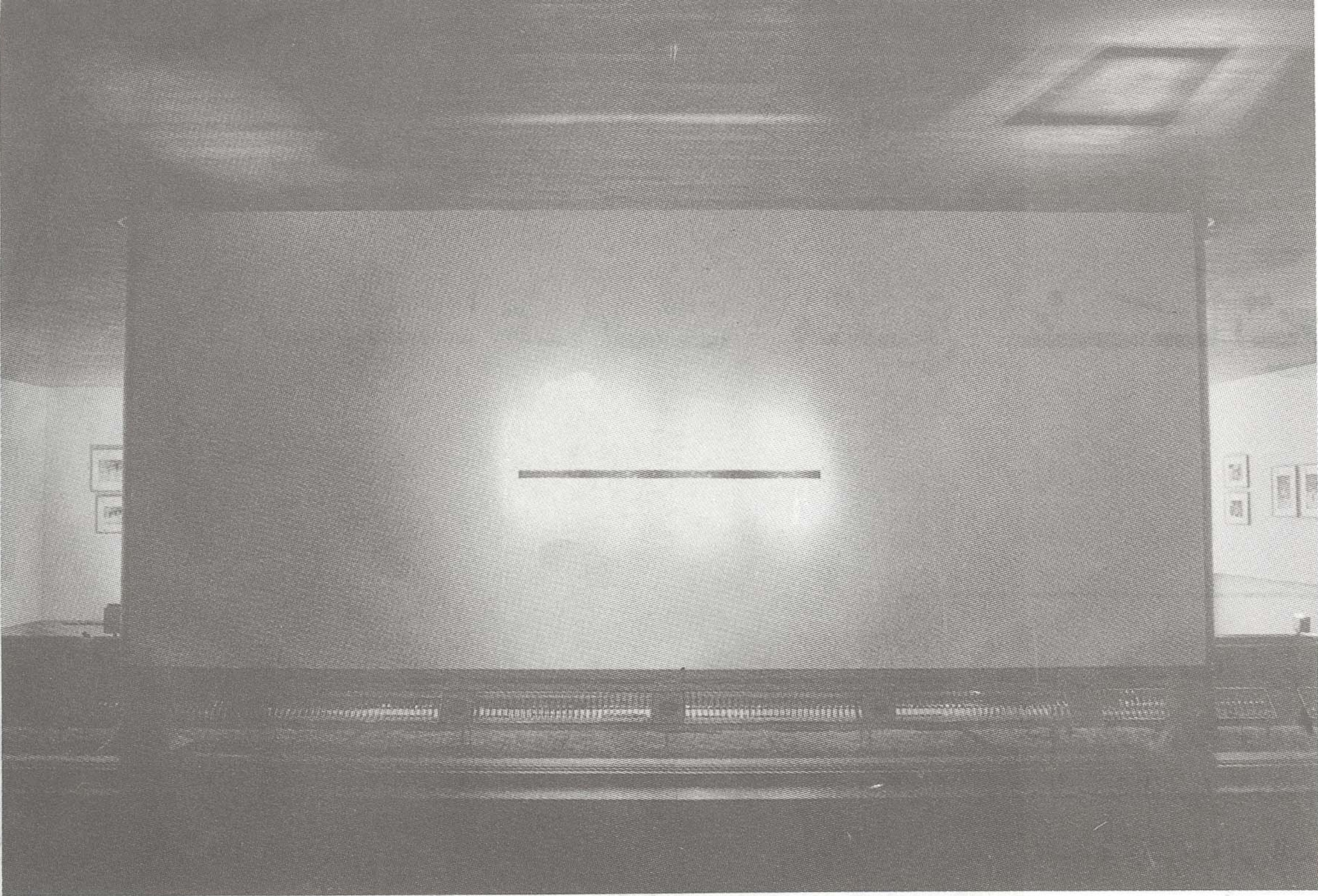
* * *

وأخيراً نتساءل في النهاية إذا أردنا الحكم على هذه التيارات الفنية التي انتشرت في مرحلة مابعد الحداثة، وفق مبدأ أساسي، وهو:

- هل نقف موقفاً سلبياً من هذه التيارات ونعتبرها أوربية، بعيدة عنا، ولا تحقق مانريد بل تمثل الشكل العبثي، المرتبط بالتقدم التقني المعاصر، وهي تخضع للسيطرة الرأسمالية، ويتولى الصرف عليها، كبار الرأسماليين، والتجار كدعاية لهم.

وفي نفس الوقت، علينا أن ننظر إلى أمريكا اللاتينية، وما قدموه من تجارب فيها الاستفادة من الفن المعاصر والسعي لتوظيف، لخدمة الجانب الانساني، مثلما رأينا من للإستفادة من التطور التقني، في عمل الإعلانات الكوبية عن (غيفارا) وغير ذلك من الأمور الأخرى، والتي دلت على أن الفنانين في دول العالم الثالث، يحاولون اثبات قدرتهم على استخدام آخر التقنيات الفنية التي قدمها الحاسب والطباعة المتطورة لها على أحدث الطرق، شريطة أن يكون الفنان حذراً من السقوط في التقليد، بل الإبداع في ايجاد الشروط الملائمة وتقديم الموضوعات الإنسانية بالأشكال الأكثر حداثة، وفهم أن (الفن لغة عالمية لها جانبها الإنساني الموحد في العالم، وفي نفس الوقت للفن التشكيلي الوجه الآخر، المحلي، القومي الذي لايمكن انكاره، وهناك الأشكال الفنية العالمية، لكن الواضح أن الفن له جانبه القومي الإنساني).

وبالتالي نستطيع أن ندرك أن الشيء الهام في الفن، ليس (الشكل) وحده، وإلا تحول الفنان إلى (منفذ) لأشكال مسبقة تطلب منه، وبالتالي (الشكل يتطور مع المضمون بجدلية)، هي التي تجعل الفنان قادراً على ابتكار الشيء الخاص ضمن العام والمشترك، والشيء الخاص هو محصلة لفهم الواقع المحيط به، مشكلاته، والقدرة على إبداع الفن الذي هو نتيجة لدمج الحساسية الفنية التي هي نتيجة تطور الشكل الفني في مرحلة مع



مواضيع مركبة

الجانب الواقعي المتمثل في واقع له شروطه، وطبيعته، لأن الفنان يتعامل مع (مادة فيزيائية) يشكلها، وهذه الطبيعة لها شروطها، والفنان المبدع هو القادر على إيجاد حل للمعادلة الصعبة بين (الذات) ومتطلباتها الإبداعية، و(الواقع) الذي نتعامل معه، و(الأشكال الفنية) التي نراها في الفن العالمي، كما نراها في الفن المحلي والقومي، والتي تغذي الفن بالجذور التي يحتاج إليها.

وأخيرا يبدو التساؤل هل نقف الموقف السلبي مما يجري في الفن العالمي، أم أن علينا أن نعرف ماذا يجري، وماهي أهدافه، وكيف نستفيد من كل هذه التبدلات التي نراها الآن.

علينا أن نكون على حذر أحياناً، ولكن الحذر يجب ألا يوصلنا إلى (الرفض الكامل)، بل إن ثقتنا بالفن العربي وبالفنانين المبدعين، تدفعنا إلى الثقة إلى أنهم القادرين على تحقيق الجديد المعبر عنا، والمعاصر الذي نفخر به.

ساعات مع الفاتح

أنطون المقدسي

«أحب الطهارة في الفن على أن أبقى جانب الانسان»

في الطريق إلى الحداثة العربية

عرضاً وقعت عيني في مكاتب الوزاره، على واحدة من لوحاتك، وتوقفت عند شارة ذهبية، بدت لي عن بعدٍ وكأنها شمس خريفية عند الغروب، تشد إليها سماءٍ، زرقتها صارت نيلية، فالظلمة تغشاها وتتوضع منها، في بقعٍ سوداء مرشحة للانتشار.

ـ جمال أخاذ؟ تساءلت.

قال: «عندما يتجلى لك الجمال استسلم له ولاتسأل».

قررت.. ومازلت حتى علقت اللوحة إلى جانبي. لم أفكر، لم يخطر ببالي التفكير في مقالتها، وماعساه يقول للجميل غير أشياء جميلة؟

ويمر بها الناس، قل بينهم من تثير اهتمامه، هذا يتردد، يتمتم ويجلس، فأتساءل: أأنا أخطأت، أم أن الجمال ذاتي في تجلياته؟ وتمضي الأيام والشهور. وهاهو الزمان يجعل من تختفي واحدة من موجودات غرفتي الأليفةو فأنساها، وينساها المراجعون.

يوماً، ها إني أقترب منها، أقربُها إليَّ وأضعها في الضوء، ياإلهي! عالم من الرموز والألوان والأشكال، ألوان وأشكال هي الرموز، النجمة الذهبية واحدة منها، كأنها عن كثب ـ لقد صارت في منتصف اللوحة إلى اليمين ـ وقدلملمت أشعتها، قلصت فسحة انتشارها، علّهاتصمد زمناً، أمام الليل الذي احتل المكان.

قلت، بعد أن قرأت اسمها (زوار الليالي الأخيرة... (١٩٨٦) قد تكون أحلام نائم أنهكه التعب، فآوى إلى فراشه مبكراً، ويظن أن ساعته دقت، فهاهو رأسه يستطيل ويستطيل حتى يحاذي الأفق الأبعد، ويبدأ باختراقه، في حين يلتصق جسده بالأرض، يتمدد، يكبر، بطنه ينتفخ، تبدو لي قدماه ـ ولم.. لايكون امرأة؟ ـ هما وجزعه يغوصان في التراب، حيوانات أسطورية فاحمة السواد في مواجهتها! اثنان منها كبيران، ربما من بقايا عوالم الديناصورات، واثنان صغيران شبيهان بالقنافذ المفترسة، واحد منها فاغر فمه، ومع ذلك وجه الرجل هادىء، لكأنه رقيب حيادي، إلا أن يديه متشنجتان، ومتورمتان وهما تمسكان بالجسد للأحتفاظ به على وجه الأرض.

ونجمتي الذهبية؟أتكون هي البقية الباقية من أمل يشتد، يتقد، قبل أن يضمحل؟

ألوان لوحتي، رأيتها في خمس أو ست لوحات ـ ربما أكثر ـ كلها بحجمها تقريباً، مع إضافة الأحمر والأبيض بكثافة في واحدة منها، والتنويعات اللونية فيها كلها: اثنتان من هذه



اللوحات أمامي، ثلاثة وربما أكثر في ذاكرتي، وكلها وغيرها بكل أنواعها، تقول، فيما يبدو لي، حالات حدية، أقصد أنها تضعك بين الموت والحياة (زوار آخر الليل - من مات) أو بين السماء والأرض، بين المطلق والنسبي (اللوحات الصوفية)، وقد تضعك في مواجهة الخيار الحاسم - الكل أو لاشيء - وعليك أن تغامره الخيار هذا هو مقال (البراق يعود إلى القدس)، لوحة رسمها فاتح عام (١٩٩٠)، عندما كانت انتفاضة الأرض المحتلة والمقاومة اللبنانية، قد سقنا طريقاً للأمام لتحرير القدس، ومعلوم أن وجود العرب مرتبط، وحدة ومعنى، باستعادة المدينة المقدسة، لكأن اللوحة تقول، أن النقلة إلى القدس بحاجة إلى مايشبه أو يحاذي معجزة البراق، ولكن (براق) اليوم متعدد الوجوه والمواهب والقوى، فوجهه وجه إنسان هادىء، متزن، واثق نفسه، ومن قدرته على تجاوز الأخطار كلها، أما جسده فجسد حصان أسطوري له ملء الحيوية، وظهره يتسع إلى ماشئت من فرسان، بعضهم تشق رؤوسهم السحاب، ولن يسقط عن ظهره إلا من تزل قدمه، هذا تسحقه قوادم الحصان الشبيهة، بقوائم وحش مفترس.

قد يبلغ نكد الدنيا درجة يمكن أن يصير معها الموت أفضل من الحياة، تلك مقالة (من مات ١٩٨٦)، الكلمة الأخيرة بداية عبارة صياغتها ضمناً شرطية، (ليس من مات واستراح، بميت - من نكد الدنيا.)،



فاتح المدرس

كتبها فاتح بخطة على شريط ذهبي اللون يشطر اللوحة شطرين غير متوازيين: الأعلى ـ ثمن اللوحة ـ أزرق أبيض صافي يشير إلى الأفق البعيد، المفترض أن الانسان يخلد فيه إلى الراحة، الأسفل حياة الدنيا بكل تعقيداتها، فموجوداتها عديدة، يختلط فيها البشر بالأشياء والحيوانات، يوحد بين الكل قاع اللوحة الذي هو نيلي اللون، الأشياء والحيوانات هنا ـ هذا عندما تستطيع عزل بعضها وتحديدهويته (بقرتان أسطوريتان مثلاً) تساير نواميس الطبيعة، البشر، وبوسعك التعرف إلى بعضهم، وحدهم يشذون، أشكالهم كثيرة، شكلٍ كل منهم يشير إلى مغامرة:

هذا عملاق، عن بعد أشبه شيء ببرج طموح، آخر وجه بحجم عادي، يفكر، يتأمل، ثالث في أسفل اللوحة شارد يرنو إلى أعلى، سيناريو اللوحة تقبو له وجوه ثلاثة متعامدة: واحد منها، رأسه يشق الأفق الأعلى وكأنه بدأ يخترقه، إلا أن وجهه الذي مايزال في فلك الأرض هاديء، ربما لأنه تجاوز النكد، الإثنان الآخران بمحاذاة الأرض، أحدهما متعب، معذب، كله نكد، الثاني فوقه أحداً نسبياً، كلاهما يتطلعان إلى الذي سبقهما واستراح، ولكن المسافة بينهما وبينه كبيرة جداً، ثمة رؤوس كثيرة غير واضحة المعالم منثورة هنا وهناك.



فاتح المدرس

سؤال من جملة أسئلة تطرحها اللوحة: لماذا رأى فاتح، وبعد أن سجل اسم اللوحة (ليس من مات) بخطة على خشبتها.

أن يعطيها اسماً آخر يورده (طارق الشريف) في كتابه عن. فاتح (بانتظار عودة الميت - ص ٢٦٧ من الكتاب)؟ أليقول أن التبادل بين الحياة والموت مستمر فهما نسبيان؟

قال: أأنت متأكدة من قراءاتك؟

قلت: هي الأرجح.

قال: ولم لانحتكم إلى صاحب اللوحة، فأهل البيت أدرى بمن فيه.

قلت: اللوحة أمرٌ، وقراءتها أمر آخر.

اللوحة كيان مبتكر، رؤيا فردة وفريدة دالة، انطلاقتها عفوية تتكون بين الشعور واللاشعور في لحظة لقاء متميزة؟

وتؤلف بين صور العالم الخارجي وأحاسيسه، وبين رصيد الفنان الذاتي، الذي هُو مكونات شخصية الإجتماعية، والثقافية والتاريخية، بالاضافة إلى وراثاته، وهذا مايشير إليه (فاتح) نفسه في عبارة (الضوء الداخلي والضوء الخارجي)[1]. يلي تحقيق اللوحة الذي يستخدم تقنيات العصر وسبله في التعبير، أقصد هنا الخصائص الفنية التي تميز عصراً عن آخر، ففن (الحداثة) الذي ينتمي إليه (الفاتح) ألغى في اللوحة، وفي بقية الفنون التشكيلية، كما في النص الشعري، وأحياناً الأدبي:

١ - مبدأ التناظر، فثمة البعثرة والفوضى للوهلة الأولى.

قال: تؤكد في إحدى لقاءاتك أن الحداثة ألغت الدلالة.

فإيقاع المقطوعة الشعرية هو جمالها وحقيقتها، لا المعاني المفترض أنها تقول، وكذلك اللوحة تفرض ذاتها علينا بالأحاسيس المرهفة التي تبعثها في نفوسنا ألوانها وأشكاله، هي ذلك وحب. ولا أعتقد أن فاتحاً يخالفك الرأي، فالمدرسة التجريدية - موندريان وغيره - هي عنده قمة فن الحداثة، (٢) ويؤكد موقفه هذا في نص هو واحد من أواخر كتاباته، تقديمه لمعرض ابنه فادي (معهد غوته بدمشق أواسط عام ١٩٩٤)، حيث يقول عن المدرسة التجريدية التي يسير ابنه على هديها إنها طهارة وصفاء، أفلايدين انحيازه هذا إلى نظرية الفن للفن محاولتنا قراءة بعض لوحاته أو البحث عن دلالاتها؟

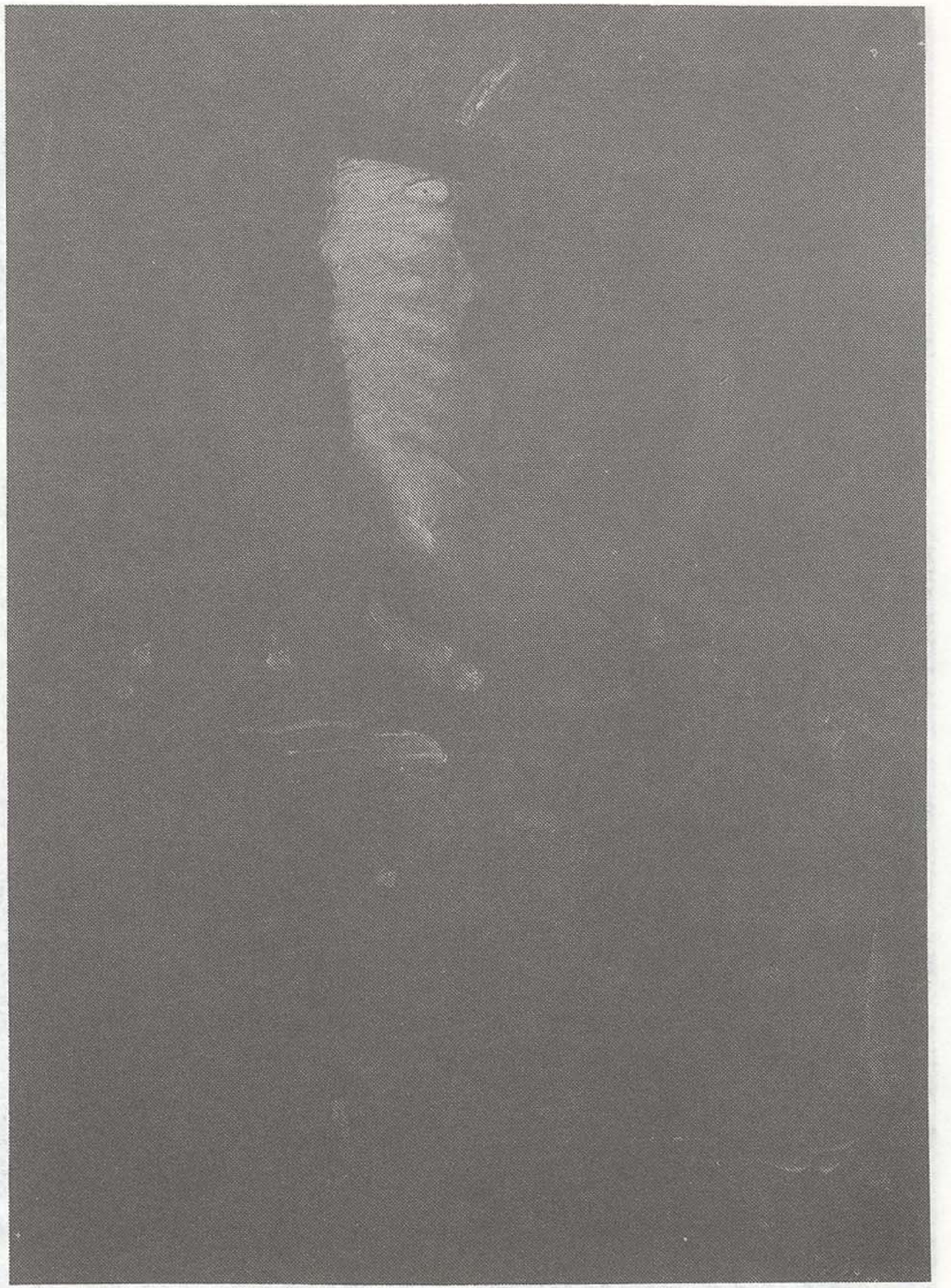
قلت: ولكني أضفت في المقابلة ذاتها، على ماأذكر، أن الأزمات التي تتعاقب على العالم العربي، والتي هي أحياناً بمنتهى الخطورة، تجبر كلاً من فنانين، وشعراء مفكرين.. وأناساً عاديين على أن نتخذ منها موقفاً محدداً. والموقف هو حيث الدلالة، والحق أن (فاتحاً) غالباً مايحاول التأليف بين خطين، كل منهما يشد النص الغني أو الكتابي وغيره إلى جهته.

فالتأليف بينهما هو قمة الفن والكتابة في كل زمان وكل مكان: خط المعنى - الدلالة وخط الصورة - الرؤية، فالصورة عنده دلالة، والولادة يجب أن تتحقق في صورة، (أحب الطهارة في الفن، على أن أبقى جانب الإنسان)(٣) «تجريب + انسان» ذلكم هو تلخيصي لكلام (الفاتح).

قال: تقصد بالدلالة خط الالتزام؟

قلت: أبداً، فالالتزام هو مرض فن التعبير، أياً كان نوع التعبير، يصنعه في ركاب سياسة تسخره لأهدافها، فتصفيق موقفه وموقعه، وإذا دفعت بالالتزام إلى أقصى حدود قضيت على حرية الانسان.

يقول (فاتح) في حديثه المذكور مع (حسان عزت) عن الخلق الفني إنه عملية صحو وطاقة متواجدة في الانسان هي والمعاني الكبرى للوجود - الاخلاص، المحبة، العدالة والوطنية - وعودة إلى الطفولة كما يضيف، يبدو من كلامه أن للطفولة عنده وجهين: الواحد فطري سابق على التجربة أو هو رصيد بدئي،



فاتح المدرس

٢ - مبدأ وحدة المحور، فبوسعك تجميع اللوحة حول هذا العنصر الأساسي منها أو حول ذاك.

٣ - مبدأ الهوية، فالبراق إنسان وحصان ووحش في الوقت ذاته ذكراً أو أنثى.

٤ - ألغى أيضاً البعد الثالث، الذي هو من إنجازات النهضة.

وبهذا كان عليه أن يقمم الزمان في المكان، ويستعيد عنهما الفنان بتوزيع لوحته على مناطق هي حلقات سيناريو حققته، كما يجعل منه مستويات هي بديل آخر عن البعد الثالث، فـ(البراق) ثلاثة مستويات: الأعلى للأفق الأبعد وهو أزرق أبيض ونحوه تستطيل الرؤوس الأشمخ، والأوسط، الأكثر حجماً، نيلي للبراق ذاته، وللذين قرروا الصمود والقتال معه حتى النصر، أما الثالث فالذين سقطوا على الطريق فتهشمت رؤوسهم.



فاتح المدرس

ليس واحداً عندكل الناس (وجود خبيء، طاقة ذاتية، لغة حضارية كامنة فيه، أحاسيس عميقة) على حد تعبيره، الوجه الثاني مكتسب هو شخصية الانسان التي تتكون بين الرابعة والثامنة(١٤).

هذا المخزون الأولي يظهر عند التعامل مع العالم الخارجي، ومنه يستمد الفنان مادته الأولى، ألواناً وأشكالاً وأشياءً، وهو متعدد ومنوع، فمن جهة الأرض التي عاش عليها (فاتح) وعاشها، ولاتزال وستبقى مصدراً من مصادر إلهامه الكثيرة؛ هي والذين يعيشون عليها، (يبدأ الرسم بمحبة الأرض ومن عليها) كما يقول في مذكرات لم تنشر(٥)، أرض الشمال هذه التي احتضنت طفولته وشبابه الأول، صارت بعداً من أبعاد شخصيته، يرتاح إلى ألوانها، صخورها، رياحينها، وهي وكل بقعة من بقاع سوريا تشبهها، أما أهلها (الوجه الثاني للعام الخارجي) فتصوراتهم مشكلاتهم، والآلام التي زرعتها في نفوسنا كلنا معاركنا الخاسرة، وهي هم حياته الأول والأخير، فلوحات النزوح والمقاومة، كما سنرى، والدمار الذي خلفته في ديارنا ونفوسنا معارك فلسطين والحرب الأهلية في لبنان، تحتل لدى (فاتح)



فاتح المدرس

حيزاً يكاد يضاهي الحيز المخصص للأرض ويزيد، فآخر لوحة وضعها على ماأعلم بعنوان (خلقوا ليصلبوا)، أضف الوجه الثالث وهو رحلاته المستمرة إلى أوربا وأمريكا وغيرهما، طالباً وفناناً صار عالمياً، فهو دوماً بحاجة إلى صور وأحاسيس ورؤى تجدد رصيده منها وتزيده ثراءً، والفنان، كما يقول (شاعد على عصره)(٦) (يستمد منه، ويضيف إليه، وإلى التراث الانساني، أحساسيس جديدة،(٧) ففي فعل الخلق فائض عن الرصيد هذا، يشير إليه (الفاتح) عندما يقول: (أرسم لأتعرف إلى الموجودات)(٨)، فالفنان لايكرر ولايقلد بل ينشيء، إنشاؤه عالم مبتكر بموجوداته وإيحائاته وصوره، هو غير العالم الذي يعيش فيه وإياه، أو هو في الوقت ذاته، شخصي، وإقليمي، وقومي، وإنساني، والإنسان بما هو كذلك دوماً حاضر عند (فاتح)، (المواقف التي قلت منها إنها حدية).

وهذا شأن المفكر والشاعر والمسرحي، وكل من يعالج أمور فن التعبير ومشكلاته فالخلق هو قمة المعرفة.

قال: اعتراض ينقض اعتراضي السابق: ان للفاتح وجهاً واقعياً يبدو واضحاً في مجموعته القصصية (عود النعنع)(٩) وأيضاً في لوحاته الكثيرة المكرسة للأرض وفي اللوحات التي صور فيها اناساً عزيزين على قلبه (والدته مثلاً).

قلت: مجموعته القصصية هي ضريبته لليساريين، الذين حاولوا مراراً شده إلى جهتهم، أداها وانتهى الأمر، ألم يقل أيضاً في حواره مع (ياسين رفاعية) بعد ذلك بسنوات: «لم أمل إلى الأمور الحسية»(١٠).

إن الواقع بند من أبعاد العمل الفني، حتى لو كان تجريدياً وأيضاً العمل الشعري، أو الفكري، وغيرهما؛ بعد قد يقلصه الفنان إلى حد يحاذي معه درجة الصغر، وقد يشدد عليه، فالدراسات التي تقدم لطلاب المدارس هي التي أقامت هذه التقسيمات القاطعة واقعي - مثالي، موضوعي - ذاتي...، وبقول أدق فإن فعل الخلق ينطوي عل« شخصية الفنان كلها المتعددة الأوجه والأبعاد والمستويات، فكل محاولة لنقل هذا الفعل إلى مستوى التعبير المنطقي، كثيراً ماتوقعنا - وتوقع الفنان - في التناقض، ففاتح يقول: (أرسم لأدرك من أنا)، ولكنه يعتبر بالمقابل أن البصر هو المحك الذي يستخدمه للتأكد من دقة الصورة، ويقول في سياق آخر: أرسم من الذاكرة، والذاكرة تقرب البعيد، وتبعد القريب، ففيها للون ثقله وللحزن وزنه...(١١) ولكن ففي حوار مع السيدة (هالة محمد) نشرته صحيفة الوسط (١٢) يسلط (الفاتح) سيف غضبه على الذاكرة، على أنها الوزن الميت الذي علينا أن نتخلص منه.

... ان تكون جميلة

إن فن الحداثة، إذ فجر منذ بداية هذا القرن وحتى أواسط (بيكاسو، براك..) وعلى الخصوص المدرسة التجريدية) اللوحة الكاسيكية بإلغاء المباديء التي قامت عليها، وقد ذكرتها للتو شق للإبداع الذاتي ولكن أيضاً للنزوات الشخصية، وللرؤى الأكثر غرابة وللاستمالات الأبعد عن المألوف، دروباً لاتحصى، فالإمكانات كلها جائزة التحقيق، شريطة أن تخلق فناً.



فاتح المدرس

قال: ومالفن؟

قلت: مابتدع.

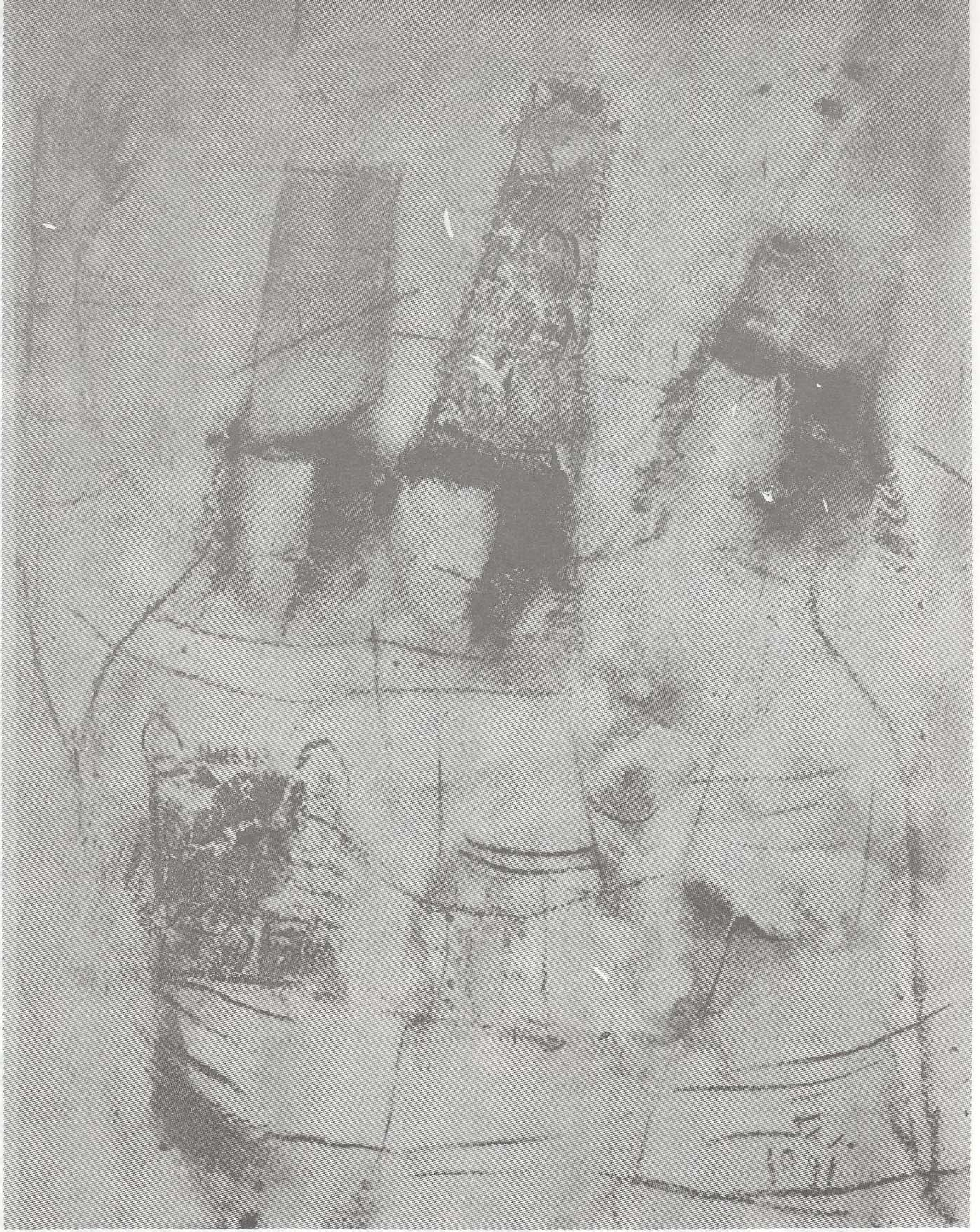
قال: تحصيل حاصل..

قلت:.. هو امتحان لعبقريتك.

فالمدارس لن تكون أكثر من خطوط كبرى حولها يلتقي الفنانون بالسرعة التي فيها يتفرقون، فثمة مدرسة أخرى.

قال: أألغينا الطبيعة؟

قلت: صارت بعداً من أبعاد الطبيعة التي تبدع، ولكن لاتنسى أن الحرية المطلقة مسؤولية مطلقة، أبو سعك أن تجعل من فوضى عناصر غير متجانسة لكأنها رشقت عفو الصدفة على الورقة او الخشبة، لوحة لها تماسك اللوحة الكلاسيكية، انسجامها، قدرتها على استدعائنا، إغناء حساسيتنا، تطوير ذوقنا؟ أبوسعك أن تخلق جمالية غير الجمالية الكلاسيكية



فاتح المدرس

ولها فتنتها وسحرها؟ حذار أن تخفق، فسرعان ماتسقط، كثيرون سقطوا على الطريق، لكأن السقوط في فن الحداثة - وشعرها - هو الأصل والنجاح هو الاستثناء.

قال: وكيف نقيم الحد بين الجميل وغير الجميل، إذا كنا قد أسقطنا معايير الجمال كلها كما سبق وارتأيت.

قلت: كان (حمال) أدهم اسماعيل عندما عرض لأول مرة خريف (١٩٥٢) في صالة مديرية الآثار والمتاحف في دمشق، بمثابة فضيحة فنية؟ واليوم ألم نصنعه مع تراثنا الكلاسيكي.

تتكون صورة الجميل عند الناس من التفاعل بين الفنان ومجتمعه، بالأحرى بين فعل الفنان ورد فعل مشاهديه، فنقطة التلاقي تدل بشكل عام على درجة حساسية المجتمع ومستواه الذوقي، الأمر الذي لاشك فيه عنده هو أن فن الحداثة، وعلى قصر عمره (نصف قرن في القطر)، بدل ذوق الجمهور ورفع درجة حساسية، وماتزال في منتصف الطريق.

قال: عادة وألفة

قلت.. وشيء آخر.

وهنا يطرح السؤال الكلاسيكي الذي كان ومايزال وسيبقى



فاتح المدرس

الجواب عنه خلافياً: هل المعاني الكبرى للوجود (الحقيقية، العدالة، . . الجمال) لدى الانسان معرفة أم تعرف، تكوين أم كشف؟ لقد غامر (أدهم اسماعيل) عندما وضع لوحة (الحمال) وأيضاً عندما عرضها، ولكنه بعرضها تحدى الفنانين.

أن يتجاوزوا روتين المحاكاة السهلة أو يخسروا معركتهم، وهم يتوهمون أنهم يزكونها، قال: يبدو أن المغامرة صارت اليوم هي القاعدة.

قلت: وهو كذلك، فلا توجد مدارس فنية في الوطن العربي، على ما أعلم، ولا حتى بشكل اتجاهات كبرى، يلتقي حولها كل منها عدد من الفنانين، شأن الفن شأن السياسة، أمر واحد طرحه الفنانون عفوياً وقبل كل تفكير: أن تنطق الحداثه من موقع عربي، وكان الفاتح دوماً في طليعة الذين يحاولون تكوين حداثة عربية، يشهد له الطلاب الذين استمعوا إلى دروسه منذ بداياته الأولى في كلية الفنون كما تعرفوا إليه في معارضه، التي أخذت تتكاثر، وفي كل واحد منها (فاتح) جديد هو الأول وغيره(١٣).

وتبلغ جرأة (الفاتح) في تجاوزه ذاته، تجاوز الكلاسيكيات الأقدم والأحدث، بعيد الثمانينات، على ماأعلم، ففي (ملاخانة ١٩٨٧) حرفياً بيت الملا، والأصح حيث يمارس جماعة (الملا) طقوسهم الصوفية أشهرها وأروعها رقص الزوار، فحين يبلغ الوجد حدوده القصوى يفقدون هيئاتهم وتبدو رؤوسهم وكأنها تتطاير في الهواء وأيديهم وكأنها تتبعثر



فاتح المدرس

هنا وهناك، إنهم أشبه شيء بعواميد حمراء وسوداء ونيلية غير متناسقة، تبدو ساكنة لسرعة دوان كل منها على ذاته، لكأن الشطحات الصوفية صارت شطحات لونية.

قال: لوحة تجريدية؟.

قلت: ولم لا؟

فالاقتراب من المطلق عنيف، ولكه أكثر المواقف الانسانية حرية، وعند الحدود يتوارى الواقع، ويصير المعنى مجموعة رؤى غير واضحة المعالم، تتسارع أمامك؛ فملء الوجود يحاذي العدم، فلا يقال بل يعاش، ويستعاض عندئذ عن التعبير برموز تدل أكثر مما تفصح.

ويقابله مع (بيروت في الليل ١٩٨٩) ملء الدمار، دمار النفوس والعمران، فالبشر رؤوس سابحة، في فضاء معتم، والمدينة حطام تخيم عليه ظلمتك، لاتدري أهو لونها أخضر أم أسود أم نيلي، وأشكالها طمست معالمها هي أيضاً، فلا تميز، وأنت تتأملها، بين الـ(فوق) والـ(تحت) بين اليمين واليسار.

.. عالم سديمي، وحدها عارضة بشكل جسر لها صورة ما، ولكنها تسقط في الفراغ عند منتصف المنظر ويخيم على الكل ليل كئيب يخترقه ضوء باهت، فالألوان مزيج حائر. (١٩٨٩) عام بداية نهاية الحرب. في الوسط إلى اليسار بقعة شكلها شكل وجه بعين واحدة، زرقتها سماوية صافية، ولكن تحيط بها حية رقطاء تبعث القشعريرة في بدنك،

- عندما تنتبه إليها، أهو الأمل مهدد؟ ربما، في، أعلى اللوحة شريط عرضاني ضيق في فسحته بقع بيضاء وزرقاء وذهبية، لكأنها تقطع الليل وتبشر هي أيضاً بمنفرج مايزال هشاً.

قال: لوحة تجريدية أخرى.

قلت: الحق بجانب (فاتح) عندما يرفض بتصميم حشره في مدرسة ما. (١٤) فكل موضوع يستدعي شكله، الذي قد يكون نفياً لكل شكل وألوانه التي هي رموز عليك أن تقرأها.

إن الفنان الموهوب، وأن كانت لديه ثوابته، فهو يفترض، يتصور، يبحث، يجرب.. ينتقل بسرعة من اتجاه فني لآخر قد يكون عكس الأول..

والريشة بيده تنقل رؤاه إلى ورقة أو خشبة أمامية.

ويعتقد أنه أنهى عمله فيتركه لك وهأنت أمامه العمل المنجز حائر

في موقفك من رسالة وضعت من أجلك..

كلنا حائر ياصديقي أمام العمل العظيم.

منبثاً نبحث في (الرجل الذي ينتظر ١٩٨٢)، عن إنسان ما أو عن انتظار ما، أمامك رجل بمحاذاته امرأة - امرأة على الأرجح - كل منهما مستقل عن الآخر، وفوقهما إلى الجبهة اليمنى - على الضبط رأس المرأة - بومة سوداء وجهها برتقالي، وعيناها تأزان، وبين الثلاثة أشكال بالنيلي الغامق، على قاع أزرق فاتح مشوب بالأبيض، أشكال من مقاييس مختلفة لاتدري ماهي ولا لماذا وضع واحد ماهنا أو هناك.

هذا على المستوى الأول.



فاتح المدرس

أما المستوى الأعلى فأشبه شيء. بمساء خريفي صاحٍ، شمسه اختفت، مخلفة وراءها ألواناً، ولوينات شتى، يغلب عليها الأحمر البرتقالي مع بقع بيضاء مشوبة بالأحمر البرتقالي، وهو لون بومة أخرى، فوق الأولى تقريباً مباشرة وأكبر منها، هذا بالاضافة إلى لطختين سوداوين: الواحدة فوق الفاصل بين المستويين، تشبه قنفذاً كبيراً قلب على جنبه، والثانية الأصغر تشبه الحيوانات المائية الملتصقة بتربة البحر.

قال: هذه البعثرة في الأشكال والألوان، مثيلاتها بعدد وفير في لوحات (فاتح) تقريباً كلها، قل لي مثلاً بربك؛ علام غرست بعض الرؤوس، في ظهر البراق، والبعض الآخر في بطنه؟

قلت: البعثرة هذه كاملة أو تكاد، في لوحة (الرجل الذي ينتظر)، فلاتدري أبداً مثلاً علام رأس الرجل أسود، ووجه المرأة أبيض، أو لماذا وضعت الشارة الذهبية على وجه البومة الكبرى وفي مواضع أخرى، ولكن أذكر أن عينيك تعلقات أول ماتعلقان، بالألوان والأشكال، يلي السؤال عن الموضوع



فاتح المدرس

ودالة اللوحة، فتوازن الألوان، وانسجام الاشكال فيما بينها، وهو الذي يستوقفك، سيان تقيد الفنان بقواعد لعبته أم تحرر منها، فالفوضى لها أيضاً نظامها، تلي مقالة اللوحة، يلي اسمها الذي هو قراءة الفنان للوحته، فربما خطرت كلمة (انتظار)، أو كلمة (الذي ينتظر) لـ (فاتح) وهو يضع اللوحة أو بعد وضعها، وقد يبدل الفنان قراءته فيستنبط اسماً آخر، كما في لوحة (ليس من مات) التي صارت (بانتظار عودة الميت)، ولم لانقول (تكوين)؟ ولم لاتبقى اللوحة بدون اسم كما عند فنانين كثر؟ كله خيارات ممكنة، أو قراءات مفتوحة، قد تستدعي قراءات أخرى، والاسم الذي يضيفه الفنان إلى لوحته ليس أكثر من مؤشر، أو واحدة من قراءات اللوحة الممكنة.

وجوه، وجوه، وجوه...

كنا في (مديرية الفنون الجميلة) بين لوحات (للفاتح) نتأملها، واحدة تلو الأخرى، عندما التقت نحوي صبية معنا وأشارت إلى لوحة صغيرة القياس، علقت بها أنظارنا كلنا؛ آية بين آيات!

ونقرأ على خشبتها (الحب والصورة ١٩٨٦) فيزداد إعجابنا، الحب حاضر في العديد من لوحات (فاتح)، إلا أنه قلما كرس له لوحة خاصة على ماأعلم.

فتنتقل اللوحة إلى مكتبي فأسأل الصبية. (أين الحب)؟

- في كل مكان وليس في مكان، قالت إشاراته؟

فتحار.

رجل وامرأة، كلاهما في سن النضج، لكل منهما بعض من جمال، إلا أنك لاتلمح عند أي منهما مايشي إلى لهفة نحو الآخر.

قال: (وتظن أن للحب نموذجاً واحداً هو عشق المراهق الرومانسي، يتفرض تصنع الوجد والآهات والكلمات المسحورة، والمواقف العاطفية)؟

قلت: (أهو الحب إذاذكريات تعود كما الصورة في مرآة، عندما تكون قد انتهت الأحلام؟ فالعالم ربيع ولكن في نهاية أوانه؛ ألوانه ماتزال زاهية وأشياؤه أنيسة بهيجة، ولكن في طريقها إلى الأفول).

قال: (لكل عمر حبه).

قلت: (لم لايكون الاسم، هنا أيضاً، قد ألحق باللوحة عند انتهائها، كما في (الزجل الذي ينتظر)).

هذه لوحة (الانتظار)، انتظار أمرٍ مجهولٍ، قد تكون نهاية وضع صعب مثلاً، فالذي ينتظر ينتقل بسرعة من توقع الأحسن (المستوى الأعلى) إلى توقع الأسوأ (المستوى الأدنى)، كما قد تكون (الحب والصورة) لوحة الحب، وقد صارت الغريزة الجسدية مجرد شهوة حيوانية، فالحب صورة ما لزمن ما، يوماً نقدسه، ويوماً يبعث في نفوسنا ابتسامة صغيرة ساخرة. وبالفعل فثمة بعد سافر في اللوحتين، عليك أن تكتشفه بين أسطر اللوحة، إن جاز التعبير، مثلاً المرأة التي جز شعر رأسها (الرجل الذي ينتظر)، أو استبدل بجزة صغيرة حمراء (المرأة في الحب والصورة)، وبالمقابل، في لوحات أخرى الرجل الذي وضعت على رأسه طاقية المولوية، ومُطّت فارتفاعها غير معقول، أو في الموقف الحيادي الذي يأخذه الرجل والمرأة كل منهما تجاه الآخر في اللوحتين المذكورتين (الرجل الذي ينتظر) و(الحب والصورة).

ولفاتح لوحتان عرضهما في صالة المركز الثقافي الفرنسي (شباط ١٩٩٤)، يبدو منهما أن الرقص الصوفي، وحالات الوجد المفترض أنه يدخل فيها قد مسخت، وجه كل من المعلمين المولويين، على الخصوص في الفم المفتوح على لاشيء، وبلا سبب. وإلى جانبهما لوحتان، أخريان لمريدين في الطريق إلى هذا الوضع الشنيع، ويبلغ ولفاتح لوحتان عرضهما في صالة المركز الثقافي الفرنسي (شباط ١٩٩٤)، يبدو منهما أن الرقص الصوفي، وحالات الوجد المفترض أنه يدخل فيها قد مسخت، وجه كل من المعلمين المولويين، على الخصوص في الفم المفتوح على لاشيء، وبلا سبب. وإلى جانبهما لوحتان، أخريان لمريدين في الطريق إلى هذا الوضع الشنيع، ويبلغ من التهكم عند (الفاتح) حداً قلما يبلغه عند أي فنان آخر في لوحتين لـ(الجنرال) كليتهما من عام ١٩٩٣ عرض واحدة منهما في صالة أتاسي (خريف ١٩٩٣)، حيث تبدو ابتسامة سيادته البلهاء كأنها تعلن: أنا جميل، أنا عظيم، أنا أحمل عن استحقاق الألقاب والأوسمة الأرفع، أنا أجدر بتقديركم وحبكم أكثر من أية نجمة سينمائية.

والحق أن فناناً من مستوى (الفاتح) بلغ سن النضج العقلي









فاتح المدرس

والفني والعاطفي، تستوقفه عفوياً أكثر ماتستوقفه، لغزية الوجه الانساني، وبالفعل فإن الانسان ليس (طبيعياً) في واقعة العادي عندما يلقى الناس ويقيم معهم علاقات عادية، إذ أن حقيقته أو طبيعته الحقة تخفيها عنه، وعنا حجب عدة راكمتها الوراثة والكبت، الصدمات العاطفية والأعراف الاجتماعية والتربية وتجارب الحياة، فعندما يذهب إلى لقائك، يرتب الوجه الذي يريد أن يظهره لك، والمرأة لاتخرج إلى الشارع، إلا بعد أن تكون قد أضافت إلى (الماكياج) (البوز)، الذي يعطي لوجهها الشكل الأجمل والأكمل، ولكن عندما تزل قدمها وتقع، تصل أو تكاد تصل إلى الأرض تخاف، تخجل، تصرخ، فتشف عن بعض من صورتها العادية، أو فلنقل الطبيعية، و(فاتح) كما يبدو من وجوهه، راصد متميز للحظات هذه حيث تسقط بعض من الأقنعة، التي تحجب عن الانسان المعني ذاته ـ وعنا ـ صورة، تسجلها آلياً ذاكرة (فاتح)، وفي الوقت المناسب ينقلها إلى الورقة أو الخشبة أمامه، هذا النهج الذي يعرفه عفوياً الفنان التشكيلي، يدفع به (الفاتح) إلى بعض من حدوده القصوى وينوعه إلى درجة تجعل من وجوهه، فيما لو جمعت متحفاً أكاد أقول بسعة القطر، ويفيض، فيشمل الصور، التي التقطه هنا وهناك أثناء رحلاته الكثيرة.

قال: (أوليس هذه هي الطريق التي يسلكها علم النفس التحليلي؟ فهو أيضاً يفاجيء الناس، أفراداً في أحلامهم، وزلقاتهم اللسانية، وجماعاتٍ في أساطيرهم، وحكاياتهم، وأعرافهم، وردود أفعالنا العفوية، وكلها تكشف عن رغباتنا وتمنياتنا الدفينة وعن شؤون أخرى كثيرة نخفيها حتى عن أنفسنا، أفلا تعتقد أن (فاتحاً) استخدم طرق علم النفس التحليلي، كما استخدمها على نطاق واسع (سلفادور دالي) هو وتشكيليون أخر قبله ومعه وبعده إلى اليوم للكشف عن النواة الأنفعالية للذات الانسانية، بما هي كذلك؟

قلت: عفوياً؟

وأذكر بالمناسبة أن (فاتحاً) قال في إحدى أواخر ندواته موضحاً طريقه إلى اللوحة:

إن الصورة التي تفرض ذاتها علي ـ وهي في الحقيقة رؤية ـ تستحيل في كياني حالات غريزية ـ حيوانية، وفي اللوحة بقعاً متعددة الألوان، والأشكال، قد لاتمت بصلة إلى الحدث الذي أملاه ولا إلى الفكرة التي استدعتها).

وأقول في الندوة ذاتها مستوضحاً لذاتي وللمنتدين وللصالة القول الوجيز الكثيف هذا: (يقصد أن الصورة ـ الرؤية في بداياتها عفوية في عملها كأجهزتنا البيولوجية أو الحيوانية، عنيفة كالغرائز الهائجة، وتنتقل إلى اللوحة في شكلها الخام هذا، وكنت أستعيد وأنا أتكلم، العنف الذي كنت أشعر به، كلما مرة أتأمل (ملاخانة) أو (بيروت ١٩٨٩)، حيث عبثاً تبحث عن لون أو شكل ماله علاقة ببيروت وهي تستيقظ فتجد نفسها أنقاضاً، أو بالمُلا وقد بلغ به الرقص حد الوجد.

وألاخطر بالمناسبة أن كلام (فاتح) الوجيز هذا هو بين أدق وأعمق ماقرأت عن فعل الخلق الفني، ويذكرني بسعيد عقل الأربعينات، يوم كان يعبر بطريقته عن الفكرة ذاتها، إذ ينسب فعل الخلق هذا إلى اللاشعور، أو يضعه فيه،

ويعقب فنان تشكيلي يشترك في الندوة: (اسم اللوحة بزيادة، فسيان بقي أو حذف).

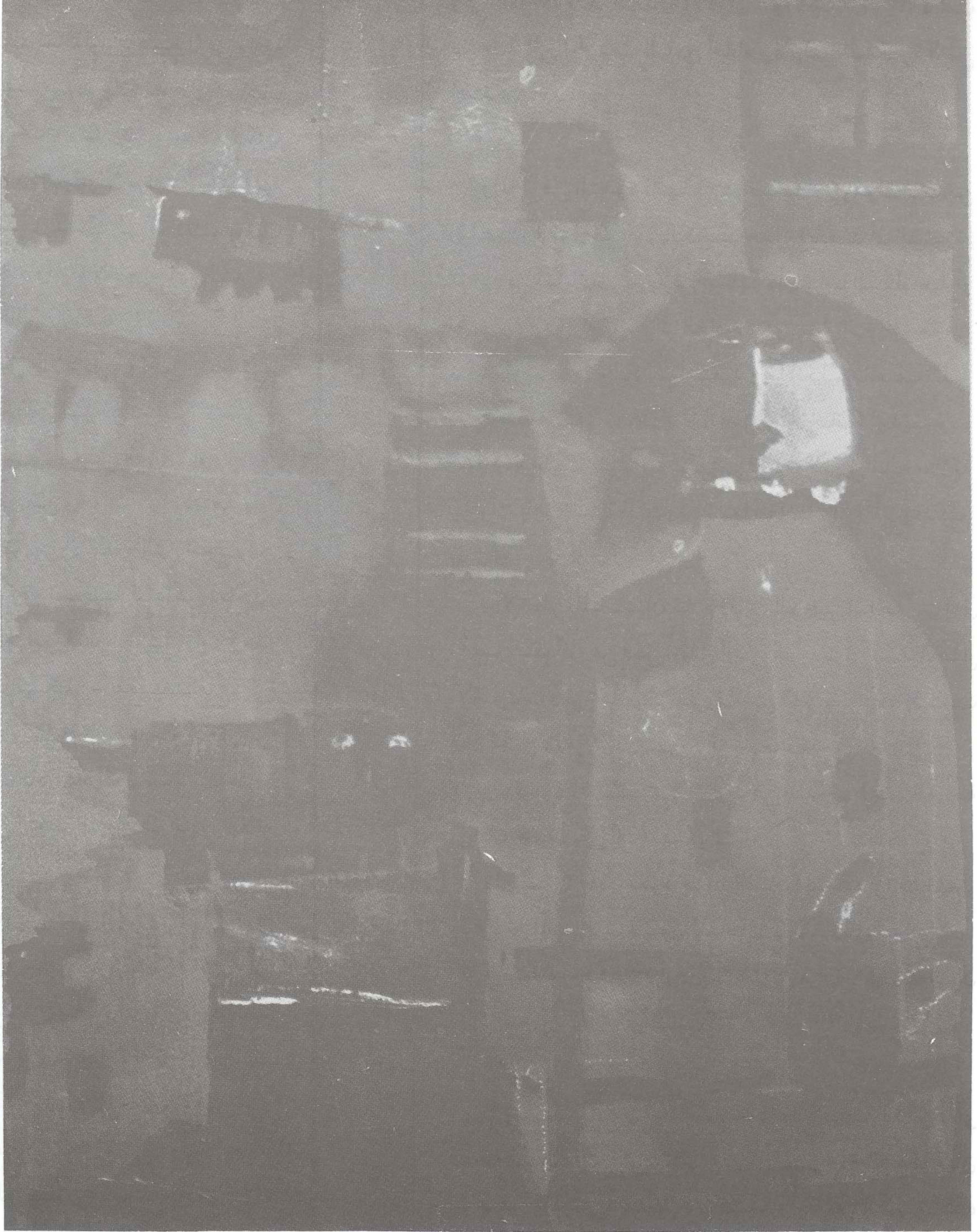
فأجيب: (قد لا تكون قراءة الفنان للوحته في الأصح، ولكن من المفيد الاستعانة بها للدخول في عالم اللوحة.

ويضيف أحدهم: (أولا يستخلص من كلامك أن البون هنا شاسع بين اللوحة وأصلها)؟

فأجيب: (البون الشاسع هذا هو فسحة الخلق، أو فسحة الممكنات التي ينتقي منها الفنان واحدة، فالفنان الواقعي بالمعنى الدقيق، لكلمة واقعية، يضيق هذه الفسحة إلى حد تكاد تتلاشى معها.

وأضيف الآن: (من المؤكد عندي أن لوحة (جور ساعة ١٩٨٥) هي محاولة لتحويل مفهوم الظلم إلى صور أو إلى تجسيد هذا المفهوم إذا شئت).

وأسأل الآن القارىء: هل عرفت شهيداً أو أكثر من شهداء الانتفاضة، والمقاومة، وقد صاروا بالمئات؟ هل على الأقل



فاتح المدرس

رأيت صور عدد منهم، وسمعت أخبارهم وقرأت وقائع استشهاد بعضهم؟ فلا تكاد تخلو صحيفة عربية أو أجنبية، أسبوعية وأحياناً يومية من ذلك. بدون شك، ولكن لا أعتقد أنك انتبهت إلى السؤال الذي طرحه الفاتح على ذاته يوم رسم

لوحات (الشهيد) وأمامي منها ثلاثة، واحدة من عام (١٩٦٧) عام بديات الثورة الفلسطينية، والثانية عام ١٩٨١ والثالثة عام ١٩٧٥ على ليالي الانتفاضة، وفي كل منها عدد من الوجوه، في إحداها يفيض عن العشرة، وأشياء أخرى كثيرة طمس

النقل السيء معالمها.

قال: (أثناء الشهادة أم قبلها عندما عرف الشهيد أنه سائر نحو الموت أم بعدها).

قلت: (لا أدري، اللحظات الثلاث على الأرجح، الوجوه أمامي تتأرجح بين الطمأنينة ١٩٦٧ والشموخ ١٩٨١).

كانت قد فرضت على الفاتح في الفترة الزمنية ذاتها وجوه كثيرة، جذبها للنزوح، والنازحين، والأسر النازحة، والصبايا النازحات، وأيضاً لبيروت التي تحترق ١٩٦٨، ولبنان الذي تركزت صورته المقاومة في يدين اثنتين مشدودتين كل منهما على سلاحها ووجوه قررت الصمود حتى الموت أو النصر، (لبنان-المقاومة ١٩٧٨)... ثمة (للنزوح والمقاومة في الجنوب ١٩٦٨)، لوحة هائلة شخوصها أشبه شيء بعمالقة، أطوالهم متفاوتة، رؤوسهم مغطاة بتيجان المولوية، خطاهم وئيدة، يتحركون كأصنام: لن يبدلوا خط سيرهم مهما كلف الأمر، أمامهم رأس شهيد وضع على خشبة، وفي أعلى مستوى ثانٍ، دقيق العرض، سماؤه زرقاء صافية، وفيه مايشبه البيوت، خلفوها وراءهم وإليها يعودون...

يؤكد (الفاتح) أنه رأى هذه الوجوه كلها، وتستطيع التأكيد أنه عاشها، عاش مأساة كل منها في جسده، رؤى جمعها في واحدة منها، دفع فيها إلى أبعد حد يمكن أن تدفع إليه، هي (المسيح يصلب من جديد ١٩٨٠) التي كشفت عن معناها الذي هو الفداء.

وطريق النزوح، تقابلها طريق العودة، تعلنها وتبشر بها (المسيح يعود إلى الناصرة ١٩٨٠)، التي هي عودة الفلسطيني ومعه السلام إلى أرض آبائه وأجداده(١٥).

تلك صوفية المقاومة والتاريخ،

تستجيب لصوفية الأرض التي رافقت (الفاتح) حياته كلها وكرس لها عشرات اللوحات، آخرها معرضان، الواحد في صالة دمشق عام ١٩٩٣ والثاني عام ١٩٩٤ في صالة المركز الثقافي الفرنسي، وقد أشرت إليه.

... وصوفية أبناء الأرض، وأهلها، تجمعهم فيها وتكشف عن معناهم، ومعنى وجودهم، ووجودها والمدة تنبثق من الأرض التي اتحدت بها؛ فلونهما واحد(بني عسلي، لون الشمال، القلمون وأغلب مناطق سوريا).

كل منهما (الوالدة والأرض) يبدع ذاته فيجسد الخصب الذي لاحد يحده الأم هي الأرض وغيرها، تفيض عنها فائض الانسان عن الموجودات التي هو راعيها، وجه نبيل، وقور، مشرق، نوراني، معطاء، يبعث في النفس الهدوء والطأنينة، (في عصر القلق المعمم)، وبالانسان (في عالم يدوس الانسان) تفتح يديها، توجه عينيها نحو السماء، تطلب وتشكر، تعرف أن طلبها لن يرد، وبالفعل فمواسم الخير حولها، رمزها شجرة الزيتون المقدسة المنتشرة في كل مكان، فلن تكف عن الشكر، وتكاد تكون (سيدة جبل الزيتون ١٩٨٦، والدة الفنان ذاتها في لقطة أخرى..

صوفية الأم تستدعي صوفية الأسرة (عائلة ١٩٦١، عائلة ١٩٧٠ وغيرهما)، وصوفية الطفولة (أطفال القرية ١٩٧٧ وغيرها).

... وصوفية الصلاة، جوهرها الاستسلام لرب الانسان وطلب رحمته، فهو الينبوع الأول لكل خير ريفيات يذهبن إلى الكنيسة ١٩٦٢) و (أيقونة ١٩٦٤).

وتبلغ الصوفيات هذه درجتها القصوى في (الله محبة)، تجسده (الله)، وتجسدها (المحبة)، الطفولة: العضوية، الشفافية، النقاء، ومجانية العطاء بإطلاق المعنى.

... هو الانسان قبل الشر.

غودوت أم البراق؟

... وجوه، وجوه، وجوه، التقطها (فاتح) شاردة على الطرقات، يبحثون عن مأوى حيث يحطون رحالهم، وعن ملجأ يشعرهم بدفء الانسان، المرأة ابنها على ظهرها، والرجل على كتفيه زاد العائلة ومتاعها، ترافقهم على الدرب أبقارهم ومواشيهم الأخرى، يتوسطهم، يحتويهم، ونحوه يتطلعون شبح النزوح، صنم عملاق ملتف على ذاته أشياؤه فيه، وعلى رأسه تاج المولوية إياه، صنم-شبح يسكنهم كما تسكن الخطيئة الانسان (النزوح ١٩٨٦).

... وجوه مما الخوف أو كاد تقاطيعها، وفي أمكنتها سمرها فلن تتحرك.

بعضها كتل لونية هي والأشياء سواء بسواء، والبعض الآخر يصفون ولايسمعون، يتطلعون ولايرون، وجوه رصفها



فاتح المدرس

هي والعناصر الأخرى بعضها إلى جانب البعض الآخر (وجوه ١٩٨٦) . .

. . . وجوه تتحسس الخطر القادم، فيتوجهون إليه بعيون جامدة، يرونه كما يرى العصفور الباشق الذي سيفترسه، الأم تلف بذراعيها ابنها المراهق، عيناها هي أيضاً حيث الخطر المتوقع والفم يصرح مستغيثاً (ترقب ١٩٨٦)(١٦) الولد، الطفل هو الذي يشعرك بغصة في حلقك، عندما تقع عليه عينيك، وهو يكتشف فجأة أنه وحيد، غريب، مقطوع الصلة بدنيا أضاعها واضاعته، لايدري أين يذهب ولا إلى أين يتجه. ترى بجانبه ولداً آخر شريداً واحداً، وجهان قادان لكل حيوية، تكاد لاتميز الواحد عن الآخر لولا أن أحدهما بني اللون والآخر أبيض. تلك، على مايبدو، سيرة (فتاتان من الجولان)(١٧)، العالم حولهما عار، باهت، كالح بما ذي الغير حتى بشجيراته الجرداء والمتباعدة لبعضها عن البعض الآخر. كل مافي اللوحة يشرك بالشلل الذي أصاب الفتاتين: الخط ـ الجبل الأسود، الذي يحكم ربط الواحدة بالأخرة طولاً وعرضاً. وأيضاً العارضة التي تفصل الساقين عن بقية الجسد وهي رمز العجز عن الحركة، والمقابل اللبناني لفتاتي الجولان هو (أطفال لبنان ١٩٨٢)، هنا الألوان، كأن ان جبل لبنان قوية وأكثر تنوعاً، فالبني الذي يشكل القاع في اللوحتين يتدرج من الغامق إلى الفاتح فالأبيض، والقماط الذي يربط الطفل الواحد بالآخر ويخفي الساقين أسود فاحم، وحول الطفلين حيوانات هي أيضاً سوداء فاحمة تتعرف بينها إلى حمارين هزيلين، الطفل إلى اليمين خائف: عيناه غائرتان، ويخشى السقوط فتمسك يده بشيء ما تشده حتى التشنج، الولد إلى اليسار منفرج الأسارير، عيناه مفتوحتان على أمر متوقع.

المستوى الأعلى من اللوحة، سماؤه صافية، وكل مافيه يشير إلى أنه العالم الذي غادره الطفلان، وهو يتوارى عن أنظارهما: عرضه الضيق وأناسه، الذين أداروا ظهورهم إلينا وإلى الطفلين، قال: أهو الفلسطيني (آدم) هذا الزمان، أخرج من جنته، وهاهي اليوم تتبعه ذرية تكاد تغطي سطح أرض جف ماؤها، تصحر، فنباتها شوكٌ وعوسج.

قلت: (في كل إنسان آدم غير الأول وإياه، يستفزه، وهاهو في أرض اللعنة. آدم الأول رافقته لعنة، آدمنا لعنات).

قال: (واللبناني)؟

قلت: مهاجر في إرضه وتحت سمائه، يبحث عن لبنان فلايجده، وينادي فلا يصله إلا صدى صوته، يلم حفنة من ترابه، وهاهي تجد بين أصابعه ثقوباً فتهر هاربة ومع الريح تمضي، ليست (بيروت) وحدها هي التي احترقت، فقلوبنا ماتزال تزوب معها، أما مع (القدس) فقد ذهبت هويتنا.

قال: (وعلام جمع الفاتح هذا البؤس كله؟ أليقذفه في وجوهنا صارخاً: تلك حقيقتكم، لم تستحقوا مقدساتكم



فاتح المدرس

فانتزعوها منكم).

قلت: ولم لا؟! فأنت تهرب من ذاتك والفنان يعيدك إليها.

أما الشاعر فيناديك: (المواجهة هي بداية البدايات في الطريق إلى العودة والخلاص.)

قال: أهو انتظارنا انتظار (غودوت) أم توقع براق آخر يحلق بنا ويحط برحاله ورحالنا في قلب القدس؟

قلت: الخيار خيارك وعليك أن تتحمل مسؤوليته!

أجل، أخي (فاتح) غدوت فينا والبراق أيضاً، والهزيمة تكون أول ماتكون في قلب الانسان، ومنه تنتقل إلى الأرض حيث تصير نزوحاً، وتشرداً، وهجرة وبؤساً، وصحراء لاحد لها. وراء كل طريق طريق كما تلف الطريق وفوقها وتحتها وبعدها طرق أخرى، والحياة طرق في طريق أو هي طريق مخارجه ومداخله كثيرة، لكن طريق الذهاب تدل على طريق الإياب وطريق الهزيمة على طريق الصمود، وعندما نقرر الصمود، يدلنا (الناصري) على طريق (الناصرة)، فنعود إليها وإلى الخليل وإلى القدس.

١ـ ص ٢٣٧ من كتاب طارق الشريف، فاتح المدرس فنان تعبيري. . . . حديث مع حسان عزت. وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩١

٢ـ المرجع ذاته، ص ٢٤٥ من حديث مع ياسين رفاعية.

٣ـ من حديث مع حسان عزت صفحة ٢٣٨ من كتاب طارق الشريف المذكور.

٤ـ المرجع المذكور ٢٣٧ـ٢٣٨

٥ـ أورده طارق الشريف في كتابه صفحة ٥١

٦ـ صفحة ٢٣٨ من كتاب طارق الشريف حديث مع حسان عزت.

٧ـ صفحة ٢٤٣ و ٢٤٤ من حديث مع ياسين رفاعية، المرجع المذكور.

٨ـ صفحة ٢٤٧ و ٢٤٨ من حديث مع محمود شاهين في المرجع المذكور.

٩ـ نشر وزارة الثقافة بدمشق بداية السبعينات.

١٠ـ صفحة ٢٣٧ من حديثه مع حسان عزت في كتاب طارق الشريف.

١١ـ تجد الكلمات هذه وغيرها وغيرها مما ذكرت ومما لم أذكر على الخصوص في الحوارات الثلاثة التي أضافها طارق الشريف إلى كتاب المذكور عن فاتح. ومن المؤسف أن الاستاذ طارق الشريف لم يذكر إلا تاريخاً واحداً المقابلة مع حسان عزت (صحيفة تشرين ٢٠/ ٣/ ٨٢).

١٢ـ صحيفة الوسط العدد ١٢٣.

١٣ـ العدد ٢ من صحيفة التشكيل السوري تاريخ ٢/ ٤/ ١٩٩٤ مقالتان الواحدة للفنان رضا حسحس والثانية للناقد سعد القاسم.

١٤ـ المرجع السابق صفحة ٧.

١٥ـ إن اللوحات التي ذكرت وأذكر وسأذكر ـ وباستثناء تلك التي حاولت أو أحاول قراءتها، جلها نسخ صغيرة بالاسود والأبيض وردت في كتاب طارق الشريف عن فاتح، وقد أشرت إليه أكثر من مرة. فخطوطها الكبرى غائمة وقد تكون ممحوة. فكل قراءة تتجاوز الموضوع مجازفة، ومع ذلك فلابد في كل كلام عن فاتح من تبين طريقه إلى مسألة فرضت وتفرض ذاتها عليه وعلينا اليوم وغداً كما بالأمس.

١٦ـ عام ١٩٨٦ هو واحد من الأعوام الأكثر انتاجاً في حياة فاتح الفنية.

١٧ـ لا أدري إذا كانت اللوحة هذه من عام ١٩٧٣ أو ١٩٧٧. فالتاريخان مسجلان عليها ولكن النتيجة واحدة.

محمود حمّاد ورحلته عبر عالم الخطّ العربي والتشكيل الحديث

طارق الشريف

تمهيد

ماعرفت حركتنا الفنية فناناً مثل الفنان (محمود حماد)، أقام صرح فنه على قواعد راسخة البنيان، وربط الفن بالعقل برباط محكم، كل شيء يخضع للمحاكمة العقلية، وتنسجم الأشكال مع بعضها في وئام... ولانشاز، فالفن يكمن في القدرة على ضبط الأمور بالعقل... لخلق عمل فني منظم، وهو تصحيح لماهو مشتت، وتنظيم الفوضى، للوصول إلي قواعد الفن الآبدة، وإلى القيم الأساسية الراسخة والتي جعلت اللوحة منسجمة، ومتوازنة، ومتناغمة، في أشكالها وألوانها، فيها التكوينات الفنية التي نحس برسوخها، ومتانتها، ولهذا فهي تفرض نفسها علينا، وتقدم رؤيته التشكيلية أو التجريدية، ضمن صيغ فنية محكمة التأليف.

ولقد فرض على نفسه هذا النظام الصارم، منذ أن اكتشف نفسه، وقدم الرؤية الشخصية للفن، متحرراً من المفاهيم التقليدية التي كانت سائدة، ومنفتحاً على الأساليب الفنية الحديثة، التي ساعدته على التعرف على المدارس الفنية المعاصرة، التي بدلت الكثير من المفاهيم الفنية الموروثة من عصر النهضة، وقدمت لغة فنية حديثة، وقد استفاد (محمود حماد) من هذه الاتجاهات وجدد نفسه، وقدم اللغة الفنية التي تتمتع بميزة الاستقلال عن الواقع المرئي، وعن الأشكال التقليدية، ويعطي في لوحته العلاقات المبتكرة في تكوينات خاصة، وينسق الأشكال الفنية والألوان، ويفاعلها مع بعضها ليحقق العمل الفني وجوده مستقلاً عن غيره، وذلك عن طريق عملية التأليف الفني للوحة، والتي تبعده عن محاكاة المظاهر الخارجية للمرئيات، وكذلك تبعده عن أن يكون تعبيراً مباشراً عن العوالم الداخلية وحدها، بل يقدم العالم الفني الخاص، واللغة الفنية المستقلة عنهما.

ولقد اكتسب (محمود حماد) خبرة كبيرة عبر المراحل التي مربها، وتفاعلت تجربته مع مختلف التيارات الفنية العالمية، منذ البداية التي كانت (واقعية) إلى (المرحلة الانطباعية)، وحتى المراحل الأكثر حداثة، والتي بدأت من التحليل المعماري لبنية الأشكال، للبحث عن مقوماتها، وإعادة تنظيم الأشياء في اللوحة، والابتعاد التدريجي عن المحاكاة، واكتشاف أن الفن هو الوصول إلى لب الواقع وجوهره،



محمود حماد

وليس الوقوف عند مظاهره، وذلك من أجل تقديم عمل فني يفرض وجوده، ويبقى لأنه يرتكز على ما هو راسخ في قوام الوجود بذاته.

وبعد أن اكتشف هذا النظام الفني للوحة، والبناء المعماري للموجودات؛ بدأ يبحث إمكانية تطبيق ما اكتشف على كل الموضوعات، وعلى كل القضايا الأخرى الهامة، والتي ترتبط بالانسان، ومشكلاته الاجتماعية والانسانية والسياسية، وهكذا رسم اللوحات المتنوعة المواضيع، وقدم اللوحات التي أصبح الإنسان فيها هو المحور الرئيسي، الإنسان في علاقاته مع غيره، ومن هم حوله ... العائلة ... المجتمع ... الناس، والقضايا القومية والإنسانية.

وقدم الجانب التعبيري المأساوي للواقع وللانسان، وكذلك المشكلات الملحة الراهنة التي برزت على الساحة العربية في هذه المرحلة، وخصوصاً قضية فلسطين، ومأساة النزوح، والتشرد والهجرة، وتوصل إلي لغة فنية خاصة قادرة على التعبير عن هذه الموضوعات، وتملك التأليف المتماسك الذي يجمع عدة أشكال وموضوعات في عمل واحد، له أكثر من مصدر، وله صلاته بالواقع كمصدر استيحاء، ولكنه يحلق بعيداً نحو الحداثة الفنية في شكلها المبتكر، حيث يستطيع الفنان أن يدمج بين الأشكال والموضوعات، ويقدم اللوحة برؤية خاصة، لها صلاتها بالتعبيرية من جهة، وبالتكعيبية من جهة أخرى، وتبتعد عن التسجيل وللمحاكاة ... لما هو مرئي، ولاتقدم ترجمة لما هو ذاتي، بل تقدم التجاوز لما استفاد منه من عناصر، وأشكال، من أجل لوحة فنية أصلية لها خصوصيتها، وصلاتها بالواقع بالمعنى العميق والحديث.

لكن تجربة (محمود حماد) لم تتوقف عند هذه



الحدود، التي امتلك فيها ناصية التعبير المحكم، والقادر على معالجة الموضوعات، ذلك لأنه بدأ يتخلى عن رسم الأشخاص، ويبتعد عن المفاهيم التقليدية الفنية نهائياً، ليقدم لوحة تجريدية تعتمد على الكتابة العربية، وعناصر الحرف العربي، والوصول إلى دراسة امكانات هذه الحرف، من حيث العلاقات التشكيلية والتجريدية، وتحديث علاقة الكلمة بما حولها من عناصر ورفد اللوحة بما هو مبتكر وجديد.

وحتى يتوصل إلى علاقات تجريدية منظمة، ولها صلاتها الفنية بالتجارب الفنية المجردة في الفن العالمي، ويربط بين هذه التجارب بين الحرف العربي، درس عناصر اللوحة المجردة، في لوحات كثيرة، وعالج أهم المشكلات الفنية التي يقدمها الفنان التجريدي، حين يؤلف لوَحته من أشكال وألوان، وقدم عدة تجارب لها الطابع التجريدي الذي يعتمد على تناسق الأشكال والألوان، وكذلك اللوحات التي تقدم علاقات المساحات مع بعضها، وتبدلات اللمس بين مساحة وأخرى، وكذلك علاقات العمق الذي أصبح يعبر عن طريق القيم الرمزية للون، وكذلك نراه يقدم علاقة شكل مع الفراغ وكتلة هذا الشكل، وحركته مع الجو المحيط به، والتبدلات المختلفة اللونية والشكلية وعلاقاتها مع الضوء والتدرجات التي تعطي

التناغم، ومفاهيم التضاد التي يقدمها لون مع آخر، ومساحة بجانب أخرى.

وحين عاد إلى الحرف العربي التقليدي يرسمه على اللوحة ويبدل حركته وألوانه وعلاقاته على ضوء المفاهيم التجريدية، استطاع أن يكتشف أن هذا الحرف يملك طاقات تعبيرية وتجريدية هائلة، ذلك لأن الفنان يستطيع أن يؤلف من حرف واحداً عدداً لايحصى من التكوينات الجديدة، إذا استخدم المفاهيم التجريدية، وقدمها، ويستطيع أن يضيف ما هو خاص مبتكر يتجاوز الحرف أو الكلمة المكتوبة، وإلى ما هو جديد، ويفاعله بحس ابداعي، وخصوصية تجمع ما هو أصيل بما حديث ومبتكر.

وقد حققت لوحته التي انطلقت من الحرف العربي والكتابة، عدة أهداف في آن واحد، فهي تجمع (تعبيرية الحظ في حركته)و(عقلانية التأليف للوحة) التي تربط الحرف بالحداثة، وتقدم الجديدالمبتكر من العلاقات الفنية التي لانظير لها، وهكذا عبرت لوحته التجريدية عن الأهداف نفسها التي قدمها في لوحاته الأخرى، نظاماً من العلاقات الشكلية واللونية، يضع (اللوحة ـ الحرف). في مستوى من الفن المبتكر الأصيل، الذي يعتمد على نظام عقلاني من التشكيل... يجعل لوحته تتمتع بميزة الديمومةالفنية التي تعتمد على القيم الراسخة.

ولهذا كله، أصبحت تجربة (محمود حماد) هامة ضمن تجارب الفن التشكيلي العربي المعاصر، وأصبحت تقدم الفن الطليعي ضمن تجارب الحداثة الفنية، وضمن التجارب التي استخدمت (الكتابة العربية) في الأعمال الفنية، ووجدوا في أعماله الحافز لديهم على الابداع والتجديد، وخصوصاً لدى الفنانين الشباب الذين وجدوا في أعماله مصدراً يستقون منه، ونبعاً سخياً لاينضب معينه.

وإذا أضفنا إلى ذلك كله، ما قدمه (محمود حماد) من سلوك انساني في التعامل مع الناس، ومن موهبة وقدرة على التنظيم والإدارة، ومن ثقافة فنية موسوعية، والإطلاع المستمر على ما يستحدث من أمور الفن، والتربية، وكان وراء كل تجديد فني أو تربوي، وأصبح يتمتع بميزة الحضور المؤثر، ولمكانته أهميتها، ولكلمته ثقلها، ولمواقفه احترامها على كل الصعد.

المرحلة الأولى

١٩٢٣ - ١٩٥٣

لقد كان الفنان التشكيلي (محمود حماد) من الفنانين الموهوبين، الذين برزت موهبتهم بشكل مبكر، إذ لاحظها مدرس الرسم في المرحلة الأبتدائية، وشجعه على المتابعة، وقد ازدادت هذه الموهبة وضوحاً في المرحلة الثانوية، وقدم الدليل على أن الموهبة الفطرية موجودة، وهي تتطور باستمرار، وتبرز على غيرها... من المواهب الأخرى.

لهذا اختارطريق الفن بشكل مبكر، إذ شارك في المعارض، وكان في السادسة عشرة من عمره، وسافر إلى (ايطاليا) واطلع على الفن، وكان يفكر بالسفر للدراسة لكن ظروف الحرب منعته من اتمام رغبته، وتابع الانتاج الفني معتمداً على نفسه، وانخراط في سلك التعليم ليدرس الفن، وقدم اللوحات التي اتبع في انتاجها نفس الأساليب التي سائدة في فترة الرواد، وهي الاتجاهات الفنية التقليدية.

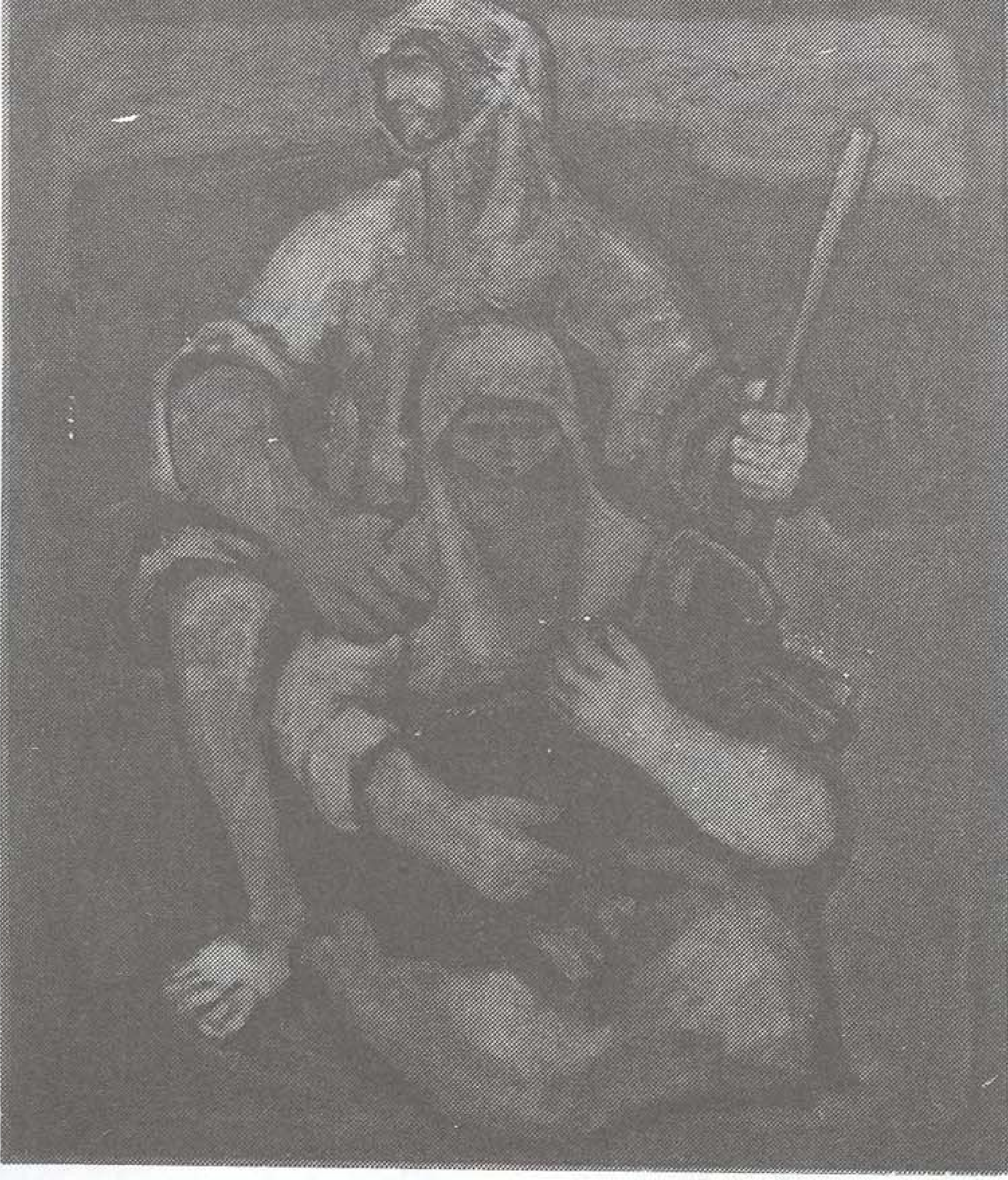
يقول (محمود حماد) في مقابلة معه أجرتها احدى الصحف:

-[لقد عملت ضمن التجارب التي تنتسب إلي (الانطباعية)، في البداية، إذ كنا نستلهم الطبيعة في كل مانراه، طبيعة دمشق وضواحيها، وبعض النماذج الإنسانية التي كانت حولنا].

وقد شارك في تأسيس مرسم (فيرونيز) عام (١٩٤٢)، الذي كان يضم مجموعة مختارة من الفنانين، وقد لعب هذا المرسم دوراً هاماً، ومؤثراً... على تطور الحركة الفنية في هذه المرحلة، لأن الفنانين كانوا يتجمعون، ويستفيدون من هذا التجمع لتبادل الخبرات الفنية والتقنية، ويستعينون ببعض النماذج الإنسانية، كما أسهم في هذا المرسم في إيجاد مناخ فني، ساعد الفنانين على تطوير تجاربهم، وتوسيع القاعدة الفنية باستقطاب عدد من الشباب، واستفاد الفنانون من قدوم الفنانين الأجانب الذين زاروا القطر، وأقام بعضهم لفترة من الزمن، وأصبحت الحركة الفنية تعتمد على وجود المراسم،



محمود حماد



محمود حماد

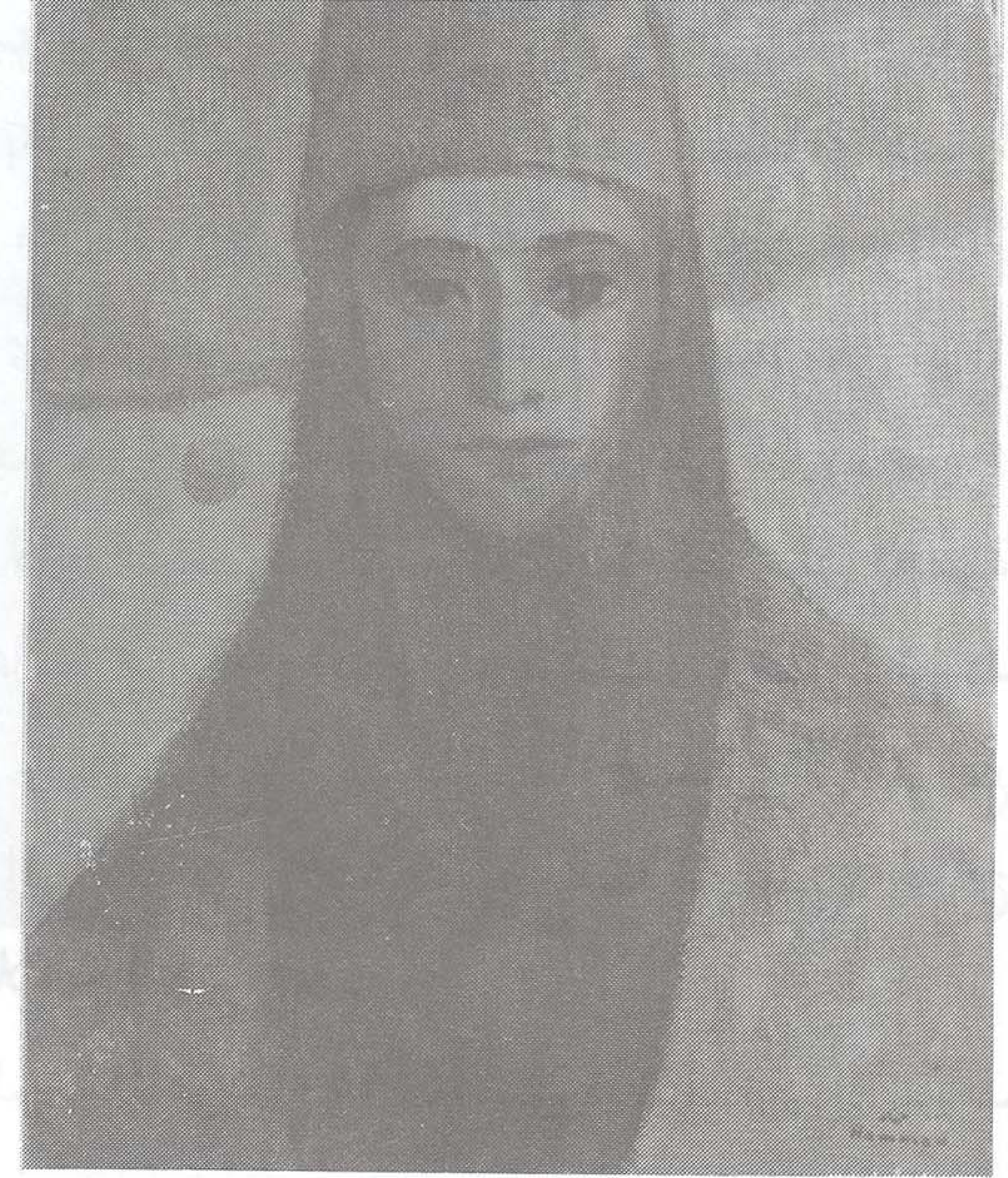
والأندية، والتجمعات الفنية، التي تعددت واختلفت أهدافها حسب الزمن.

إن من الواضح أن الجيل الأول من الفنانين، الذين كان له الفضل في نقل مدارس الفن التشكيلي الأوروبي إلى القطر العربي السوري، والذي مثل بداية انتشار هذا الفن، كان جيلاً تقليدياً سواء من حيث المواضيع التي قدمها، أو من حيث وسائل التعبير التي لجأ إليها، ولم يتجاوز (الواقعية) أو (الانطباعية)، ولهذا اتجه الفنانون الشباب والهواة إلى اتباع نفس الأساليب الفنية، وقدموا نفس الموضوعات، ودون تغير يذكر، رغم شعور عدد من الفنانين بأن عليهم تجاوز هذه الاتجاهات، إذا أرادوا تطوير أنفسهم، وعليهم البحث عن الوسائل المساعدة لهم على تحقيق هذا الهدف.

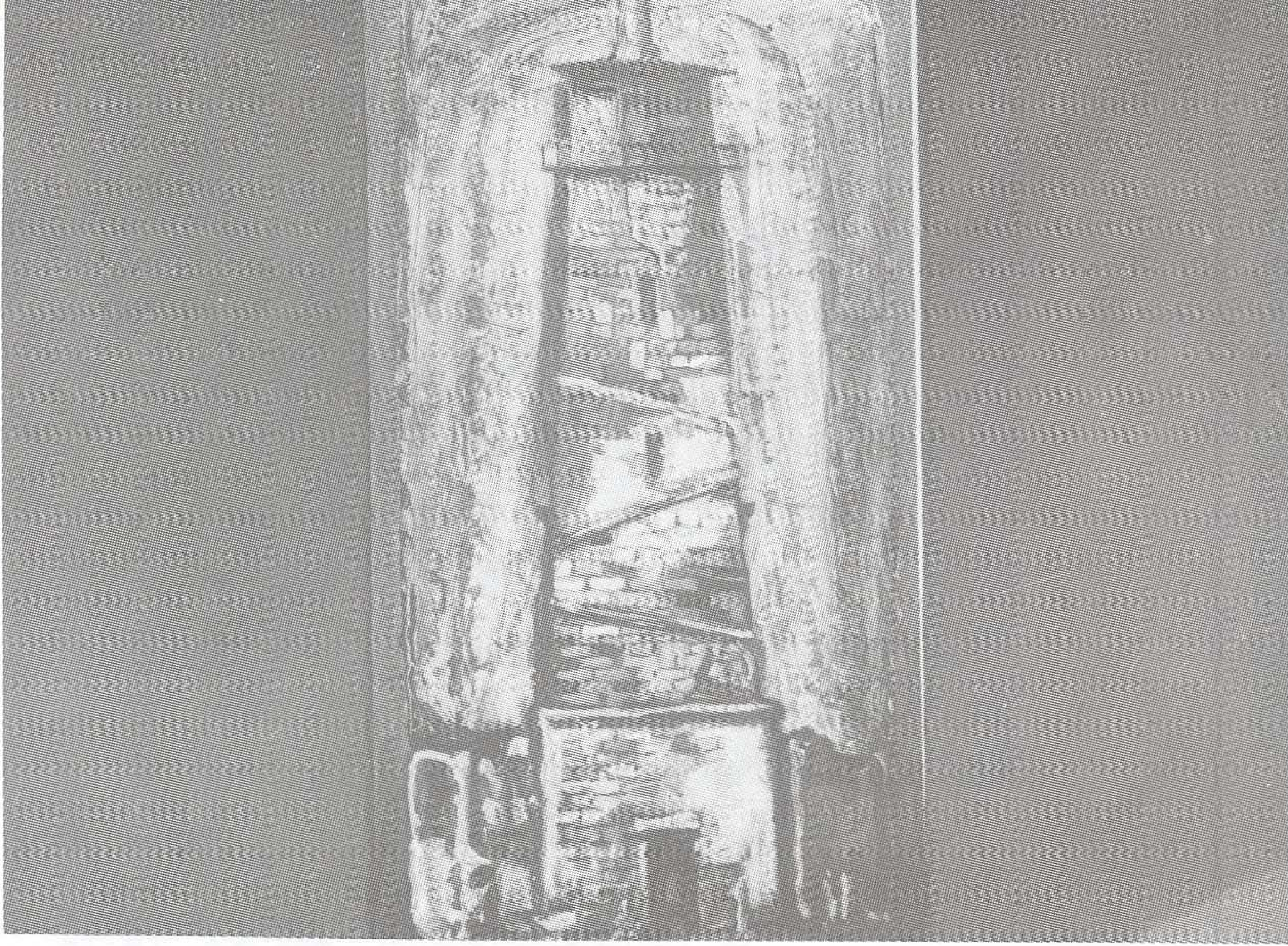
لقد استطاع الفنان (محمود حماد) أن يلعب دوراً بارزاً ضمن تجارب هذه المرحلة لموهبته، وقدرته على استيعاب الأسس الفنية السائدة، واحساسه الواضح بضرورة تطوير تجربته، ورفدها بما هو جديد، لهذا أصبحت أعماله تأتي في المقدمة ضمن تجارب الرواد، ونال العديد من الجوائز الفنية، وكتبت المقالات عن أعماله، ولعب دوراً بارزاً ضمن التجمعات الفنيةالتي كانت سائدة، وفي المعارض الفنية التي نظمت قبل الاستقلال وبعده، وقد استطاع الوصول إلى اكتشاف عدة حقائق هامة تتعلق بالعمل الفني، وكيف يكون جيداً، ورد ذلك إلى الصياغة الفنية الجيدة التي تعطي اللوحةالأصالة والتميز، مهما كان الموضوع المعالج، واختلف عن غيره من الرواد الذين كانوا يربطون أهمية اللوحة بموضوعها وحده، وقد أكد على أهمية الترابط بين الصياغة والموضوع ضمن العمل الفني الواحد، مهما اختلفت الموضوعات وتعددت الأشكال الفنية التي لجأ إليها.

لقد ارتبطت تجارب (محمود حماد) الأولى بالمواضيع الفنية السائدة، وبالمعالجة التقليدية، ولهذا لم يختلف عن باقي الرواد من حيث المواضيع، ولكنه قدم الصياغات الفنية الجيدة التي تبرز الموضوعات، وقدم المعالجات الفنية التي تتلاءم مع المواضيع، وطبيعتها، لهذا نرى الألوان شفافة حين يكون الموضوع شاعرياً، ونرى الألوان الواقعية حين يعالج المواضيع الأخرى، ونحس بالواقعية التعبيرية حين يغوص على المعاني الدقيقة والعميقة ولايقف عند المظاهر.

لهذا نستطيع القول بأن المعالجة الفنية قد ترابطت مع



محمود حماد



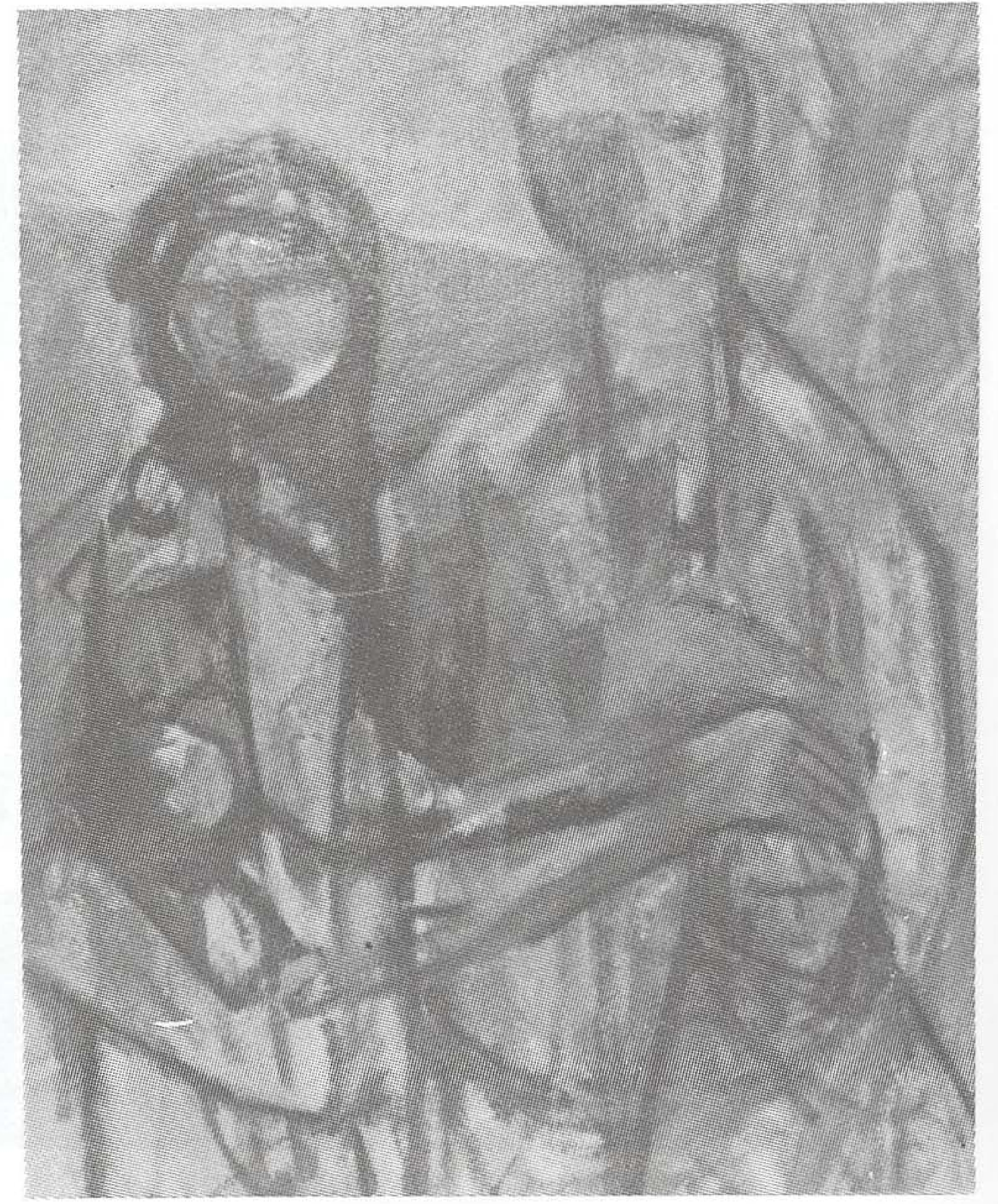
محمود حماد

الموضوع، وترابطت اللغة الفنية مع هذا الموضوع، ولهذا أصبح لكل لوحة عالمها الخاص، ومعالجتها الخاصة، فالشكل والموضوع يتكاملان ليخلق كل موضوع شكله، ويتكامل البحث الفني عن الأشكال الملائمة، وتتبدل الصياغة مع تبدل الموضوع، ومع الإيحاءات المختلفة التي يعطيها الموضوع للفنان.

ونستطيع ملاحظة ذلك، إذا حللنا بعض أعماله الأولى التي رسمها في البداية من تجربته، والتي تعكس الصياغة الفنية التي انطلق منها، والتي تؤكد على ترابط الصياغة مع الموضوع، وعلى التغييرات التي لجأ إليها من حيث الأسلوب ليلائم بين الموضوعات المختلفة السائدة، وبين الشكل الفني المناسب لها.

ففي لوحة (قارئة الفنجان) [صورة-١-]، نرى التأثيرات الانطباعية، في أسلوب توزيع اللوحة إلي مساحات ضوئية واضحة المعالم، وفي أسلوب استخدام الألوان والاعتماد عليها في بناء الشكل، أكثر من الاعتماد على الخطوط في تحديد الأشكال، وهذا يؤكد على أهمية علاقات الألوان وتدرجاتها، في تكوين اللوحة الفنية، ولكن لوحة (بدوية) [صورة-٣-] تختلف عن اللوحة الأولى لأنه اعتمد على الصياغة الواقعية، وعلى المفاهيم التقليدية لاستخدام الظل والنور، والاعتماد على الخطوط، وكذلك لوحة (ذات الثوب الأحمر) [صورة-٢-]، تختلف عن اللوحتين لأن الاهتمام قد انصرف إلى التعبير عن براءة الطفولة في الوجه المرسوم، واستخدام اللون وتدرجاته قد أصبح في خدمة المضمون الإنساني للموضوع ... الذي استأثر باهتمامه، وكذلك لوحة (أبو سليمان) [صورة-٤-]، فقد استغرق الفنان في التعبير عن الجانب الانساني لشخص، مع محاولة لسبر أعماقه، والوصول إلى عالمه الداخلي، ونحس بأن لوحة (العباءة السوداء) [صورة-٥-]، قد استأثر اهتمامه التعبير عن الحركة، حركة العباءة، واستطالة الشكل والملائمة بين الشكل الملائم للتعبير عن امرأة نحيلة وطويلة تلتف بعباءة سوداء، ولايظهر شيء من جسدها، لكن الضربات السريعة، والواثقة من نفسها استطاعت اختزال الحركة، والتعبير عن اللقطة بدقة وجمالية، فيها الكثير من التعبير الملائم للموضوع.

وينطبق على لوحات المناظر التي رسمها، نفس الخصائص التي تميز لوحات الوجوه، نرى الانطباعية أحياناً كما في لوحة



محمود حماد

(منظر من حلب) [صورة ـ ٦ ـ]، مساحات متتالية من الألوان المعبرة، وتدرجات للقيم الضوئية، التي تتحكم بالمنظر، ولهذا فاللوحة تبنى باللون وحده، وبشفافية وشاعرية، ولوحة (سهل الذهب) [صورة ـ ٧ ـ]، فاللوحة عبارة عن تدرجات للضوء في ثلاثة مساحات، تنقلك الواحدة للأخرى بيسر وسهولة، ودون تحديد دقيق للأشكال والشجر، وتبرز العفوية بوضوح نتيجة للموضوع الذي يتناوله.

وفي لوحة (شجرة) [صورة ـ ٨ ـ]، نرى كتلة الشجرة، هي بارزة في المقدمة، تستغرق نصف اللوحة، وتستأثر الاهتمام، ونرى في الأفق بعض الأشكال (فتاة)، وفي كل الأشكال لانرى تحديداً دقيقاً، بل نرى حركة عفوية في بناء الأشكال وفي استخدام الألوان.

لكن اللوحات الهامة التي رسمها الفنان (محمود حماد)، في هذه الفترة، والتي ترابط الموضوع مع الصياغة وقدم الرؤية الجديدة للوحة الفنية، فهي الموضوعات التي عالج فيها بعض الموضوعات المرتبطة بالريف، والمشاهد المأخوذة من القرى الهامة، والتي نرى فيها (المنظر) او (البيوت)، وخلفها الجبل، ونحس بأن (محمود حماد)، يهتم اهتماماً كبيراً باختيار اللقطة بدقة، ويقدم التكوين المحكم، والبناء المعماري المتماسك، والألوان تساعد على ابراز الموضوعات، إن متانة العمل تؤكد على أن (محمود حماد) لايترك شيئاً للصدفة، ويؤكد على أهمية الموضوعات عبر خلق تكوين متماسك، وعمارة تستند عليها... ليشعرنا باللوحة الفنية الجيدة والتي ترجع جودتها إلى الصياغة الفنية التي ربطت الموضوع المعالج باللغة الملائمة للتعبير عنه.

ففي لوحة (ناعورة ـ ١٩٥٠) [صورة ـ ٩ ـ]، نرى الأسلوب المعماري في تحليل الجبل، وابراز كتلته، واختبار لونين معبرين يتكاملان، ونرى النهر في المقدمة والناعورة القديمة في الوسط، ثم الجبل، وكلها تتآلف لونياً، ونحس بأن العمل الفني قدتم انجازه عبر رؤية جديدة للموضوع، وهذا التأليف الذي قدمه يبرز هذه الموضوع ويعطيه ميزة هامة ألا وهي البناء الموحد للون، وبلون أخضر أساسي، ويساعده لون آخر هو اللون الأصفر المغبر، إن (الإنطباعية) وصلت هنا إلا شكلها المنظم الذي لايقف عند التعبير عن الإحساس اللحظي بالمشهد، بل يتجاوزه إلى اكتشاف ما هو ثابت، في الطبيعة واللون، وتفاعل هذه الأحاسيس المتبدلة مع البناء المحكم للمشاهد.

ونستطيع القول بأن (محمود حماد) قد بدأ يكتشف أن اللوحة الفنية تحتاج إلى نظام شكلي ولوني، وإلى خلق قاعدة فنية تستند عليها، وقد فهم الفن على أنه في خلق اللغة الفنية التي تصحح ما هو مشتت ومشوش، ليصبح العمل الفني مقنعاً على أساس فني عقلاني يعطيه القوة والمتانة.

ولوحة (البستان ـ ١٩٥٣) [صورة ـ ١٠ ـ] لاتختلف عن لوحة (الناعورة) في الغاية العتي تسعى إليها، ان المساحات واضحة، وكتلة الشجر متداخلة مع بعضها، لتقدم الدرجة الضوئية المعتمة، والبناء باللون واضح في المقدمة، وتتوزع الرؤية على المشهد، لكن العين بعد أن تتجول من مساحة إلى أخرى، تتوقف عند شجرة يابسة في المقدمة نحس بأهمية وجودها لتوازن التكوين العرضاني، بما هو طولاني يتحرك



محمود حماد



محمود حمّاد

بعفوية، ونرى التضادين المساحات الخضراء الحية وبين الشجرة المعبرة، وهكذا فإن نظاماً معيناً قدمته اللوحة الفنية ليشعرنا بالقوة والمتانة.

وهذا يبرز في اللوحات الأخرى التي رسمها حول موضوعات مشابهة منها لوحة (صيدنايا في الشتاء - ١٩٥٣) [صورة - ١١ -] و(زاوية القرية - ١٩٥٢) [صورة - ١٢ -] ولوحة قرية الشمس - ١٩٥٣) [صورة - ١٣ -]، وجميعها تربط اللوحة بعمارة متماسكة، وبأشكال هندسية راسخة، وتضاف بعض التفاصيل، الألوان معبرة عن المواضيع التي اختارها، وكلها تؤكد على أن البحث عن نظام معين للوحة، معماري ومتماسك هو الهدف الرئيسي، وهكذا اكتشف (محمود حماد) أن اللوحة بتماسكها وقوة بنائها هي الأكثر أهمية، وأن البحث عن مقومات هذا البناء يتبع للموضوع المعالج، ولقدرة الفنان على اكتشاف العناصر الآبدة التي تعطي العمل التماسك والقوة...

وهكذا تنوعت المعالجة حسب المواضيع، واختلفت الرؤية الفنية وفق الإيحاءات لكن الواضح أن في بعض التجارب الفنية، التي رسمت في هذه المرحلة ما نستطيع اعتباره بداية ومحرضاً نحو البحث المغمق في اللوحة، والتحليل المبسط للمشهد المرسوم، والذي قدمه في المرحلة التالية... في مرحلة الدراسة في (روما).

المرحلة الثانية

١٩٥٣ - ١٩٥٧

وسافر (محمود حماد) عام (١٩٥٣) إلى (روما) موفداً للدراسة في أكاديمية الفنون الجميلة، وكان يرافقه الفنان (أدهم اسماعيل)، والتقى في (روما) بعدد من الفنانين الذين كانوا يتابعون الدراسة من أمثال (فتحي محمد) و(ممدوح قشلان)... وغيرهما.

وقد وجد في (روما) العديد من الأجوبة على الأسئلة التي كانت تؤرقه فنياً وتقنياً وثقافياً، وقد أتاحت له هذه الفترة الهامة أن يدرس دراسة أكاديمية فنية، وذلك ليزيد من خبرته الفنية، وأضاف إلى تجاربه العديد من التجارب، فقد درس (فن الحفر) و(الميدالية) واطلع على المتاحف، وتعرف على عمالقة الفن الإيطالي القدماء، كما تعرف على تجارب الفن الحديث، وتعرف على هذه التجارب وعلى الأهداف التي سعت إلى تحقيقها.

وكان (محمود حماد) يريد تمتين دراساته الأكاديمية وخبراته



محمود حماد



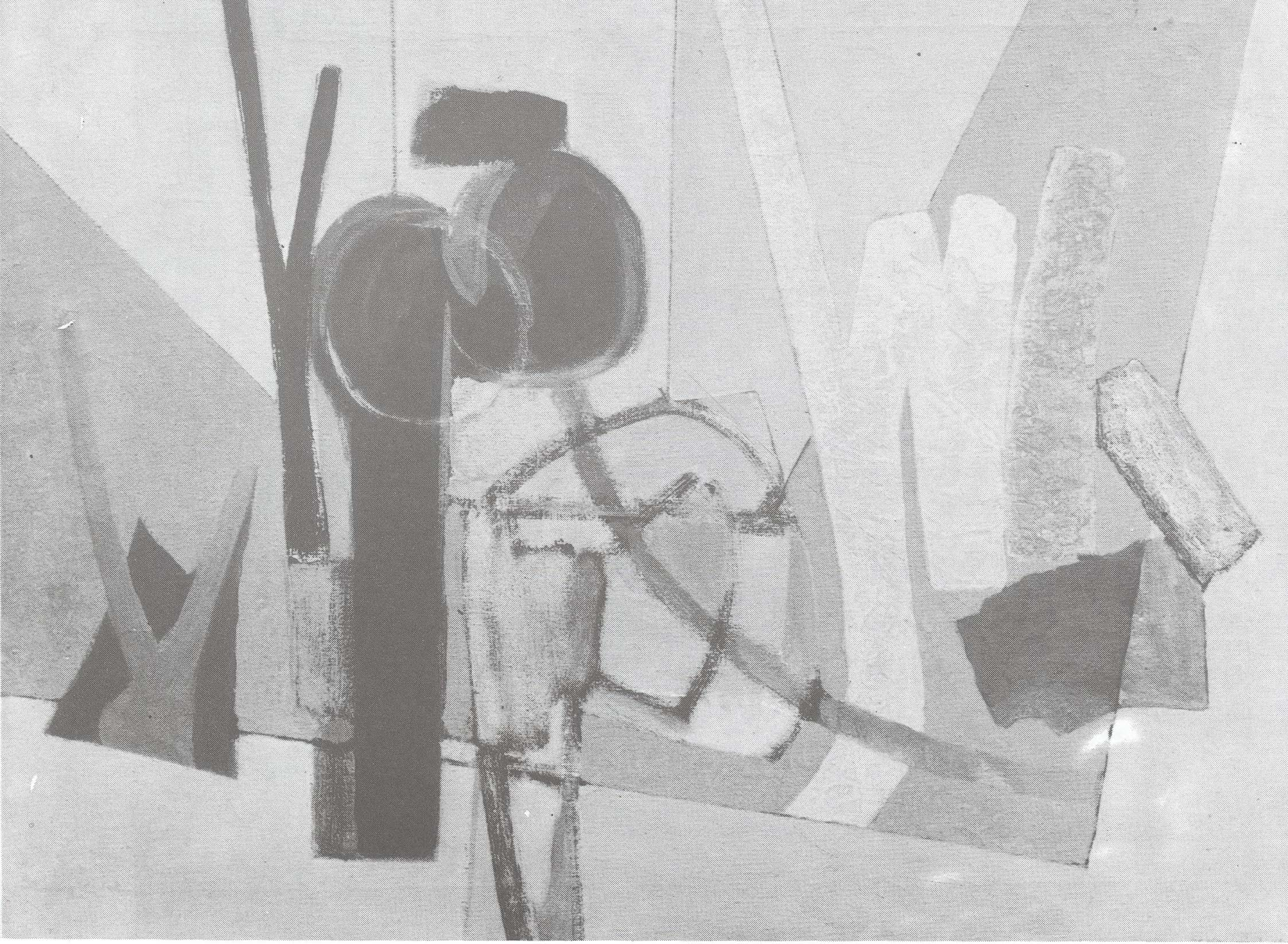
محمود حماد

الفنية، ولهذا انهمك في الرسم في الأكاديمية، وهناك العديد من التجارب التي رسمها في الكلية والتي تكشف عن تمكن من الدراسات الفنية، ويتحدث (محمود حماد) عن هذه المرحلة:

- [وفي روما تفتحت أمامنا السبل الأوسع للفن والثقافة، وأصبحت هذه المرحلة بالنسبة لي فترة دراسة، أكثر مما هي مرحلة بحث عن أسلوب خاص، إنها محاولة لفهم أعمق لما يجري في عصرنا من تجارب فنية].

ونستطيع القول بأن مرحلة الدراسة قد أخذت شكلين، الشكل الأول قد تمثل في تعميق الدراسة الأكاديمية على الأشخاص، لزيادة متانة الخط والتشريح وغيرها من الأساليب الأكاديمية، ونرى ذلك واضحاً في لوحاته الهامة لوحة (دراسة عاري - ١٩٥٥) [صورة - ١٤] ولوحة (السابحات - ١٩٥٦) [صورة - ١٥ -]، وتؤكد هاتان اللوحتان على رغبته في تعميق الدراسة الأكاديمية للفن، ونلاحظ العناية بالكتلة التي تميز الأشخاص، يبدو واضحاً، والاهتمام بالدراسة العارية لشخص واحد جالس، ودراسة عاريتين في الطبيعة، والإهتمام بالتكوين والحركة بين العاريتين، وهكذا توصل إلى أهمية كل عناصر اللوحة الفنية [الخط، الكتلة، اللون، الحركة، التكوين، الملمس الفيزيائي للمادة].

وفي نفس الوقت نراه يتجه إلى المناظر الطبيعية، والمشاهد المتنوعةالمرسومة في (ايطاليا)، والتي تجمع المشهد الطبيعي والمعالم السياحية، إن هذه التجارب تبدو هامة جداً لأنها تعطينا فكرة عن التطور الذي طرأ على أسلوب (محمود حماد) خلال إقامته في (روما)، والذي نستطيع القول بأنه اتجه إلى (الحداثة الفنية)، ذلك لأن اللوحات تقدم لنا رؤية جديدة،



محمود حماد

فالتحوير إلي مساحات ضوئية (منظر من ايطاليا ـ ١٩٥٥) [صورة ـ ١٦]، و(منظر من ايطاليا ـ ١٩٥٦) [صورة ـ ١٧]، والتبسيط الذي يختزل المشهد ليقتصر على ما هو ضروري، وهام، ونرى اللون الواحد يتدرج بتناغم ضوئي، ويقدم رؤية لها خصوصيتها، ونرى الاهتمام على بعض العناصر المعمارية التي ساعدته على خلق لوحة لها تكوينها المتماسك، وألوانها المحددة.

وحتى في اللوحات التي رسمها عام (١٩٥٧) وهي (ساحة القديس بطرس روما) [صورة ـ ١٨ ـ]و(مرفأ نابولي) [صورة ـ ١٩ ـ] و(منظر) [صورة ـ ٢٠ ـ]، فهي أكثر أهتماماً بالتفاصيل من الأولى، ولكنها أكثر اعتماداً علي البحث عن العناصر المعمارية والتأكيد عليها، وأكثر رغبة في خلق علاقة لونية متناغمة ومتدرجة بشفافة.

وهذا يدل على أن (محمود حماد) قد تعرف على المفاهيم الحديثة لتحليل اللوحة واختزالها، ودراسة عناصرها تحت ضوء موحد يشمل العمل الفني،

وإيجاد المساحات المتدرجة، وهكذا بدأ (محمود حماد) يكتشف أن العمل الفني ليس المحاكاة لما يشاهده الفنان، بل يكمن في التعديلات التي يجريها على المنظر وفق المفاهيم المختلفة، تارة باللون الموحد، وثانية يهتم بالضوء، وثالثة يولي اهتمامه للعمارة وعلاقتها مع الفراغات، وهكذا يدرس الفنان ويحلل كل عناصر العمل الفني، ويصل إلى أن اللوحة هي خلق نظام معين في اللوحة له مقوماته المستقلة عن المشهد كما نراه في الواقع.

وقد أثارت هذه التجارب التي قدمها (محمود حماد) اهتمام النقاد الفنيين، إذ نرى الناقدة الإيطالية (إلداريكازولي)، تتحدث عن أعماله في مقال نشر في (مجلة الشرق) عام (١٩٥٧)، وفيه تقول:

-[يظهر أن أكثر هؤلاء العارضين المتسابقين إلي الجائزة المذكورة هم من أصل (سوري)، وفائزها (محمود حماد) المولود بدمشق الشام، فهذا الشاب ينبيء فنه الرائع بمستقبل زاهر في عالم اللون، وهو معروف في بلادنا (حيث هو مقيم منذ عام ١٩٥٣)، بعد فوزه بالنجاح في كثير من المعارض، ولاسيما مسابقة (سان فيتو رومانو)، فاللوحات الثماني التي عرضها تدل على شخصيته الفذة المبتكرة البارزة، ولاعزو فإننا نرى قدرة وصفية في غاية من الاتزان، وقوة التمثيل، وخفة لمسات الفرشاة، وروعة توزيع الألوان على درجاتها وانسجامها، هذه هي خلاصة (حماد) في تصوير تحقيقاته الفنية العديدة الموفقه.

ومن اللوحات القيمة الجديرة بالاعجاب نخص بالذكر لوحة (ميناء كابري)، في إطارها الموفق، وهي لوحة تفوق في نظرنا من الوجهة الفنية، لوحة منظر (نابولي) التي أدت إلى تخصيص الجائزة الأولى له، ثم لوحة (ميناء آمالفي)وغير ذلك من مناظر نابولي، ومن بينها القصر الملكي الرائع ؟].

لقد استحق (محمود حماد) الجائزة الأولى في المعرض الفني الذي شارك فيه العديد من الفنانين العرب الذين يدرسون في روما، واستحق - لأعماله الهامة - أن تمتدحه الصحف الإيطالية.

المرحلة الثالثة

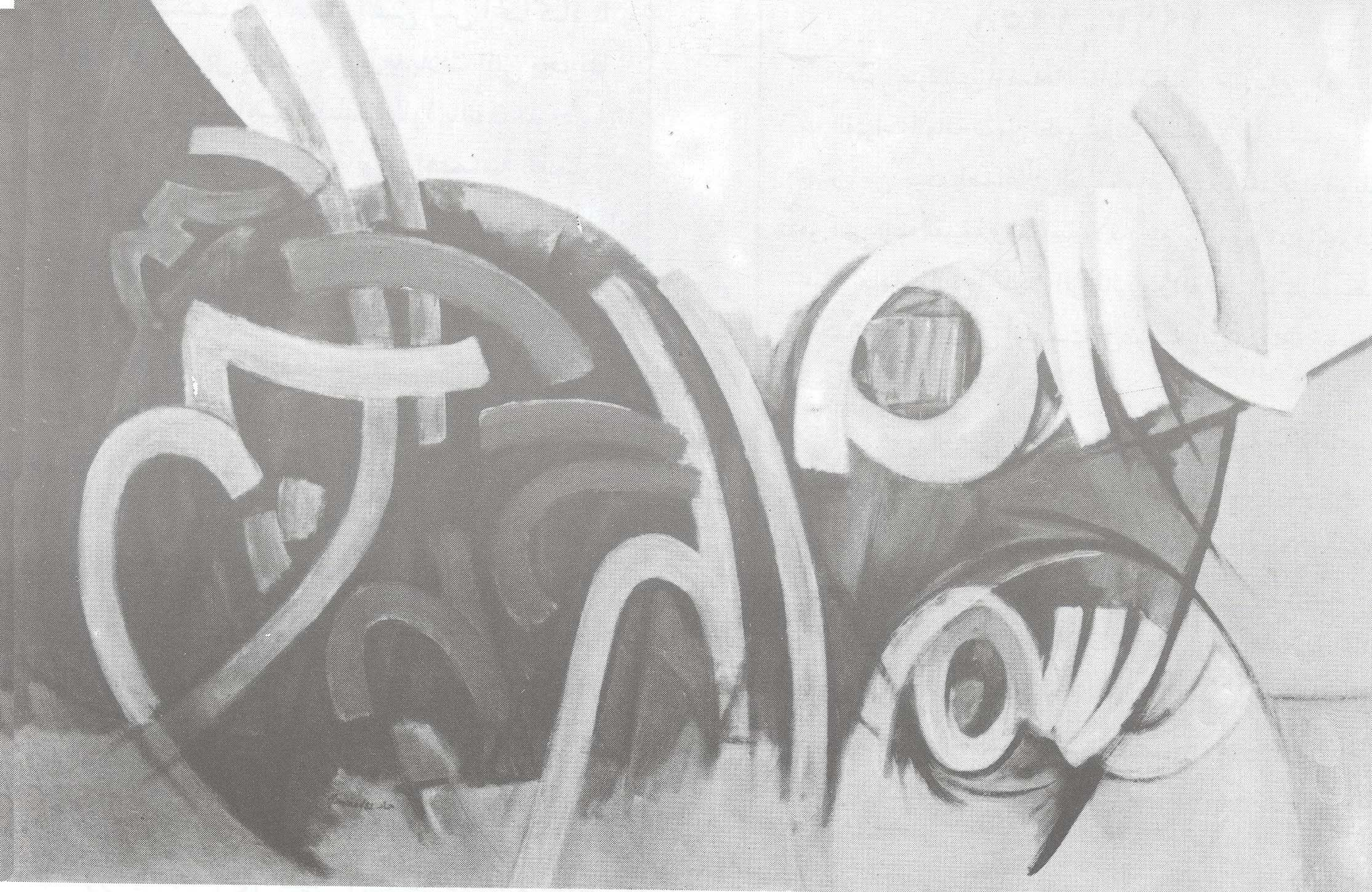
١٩٥٨ - ١٩٦٣

تعتبر الفترة التي أمضاها الفنان (محمود حماد) في (درعا) من الفترات الهامة ضمن تطور تجربته الفنية، لأنها بدلت تجربته جذرياً من حيث الصياغات الفنية، والمواضيع، بعد فترة طويلة من التجارب الفنية، والدراسة الأكاديمية في (روما)، والتعرف على اتجاهات الفن الحديث الإيطالي، والمفاهيم الفنية المرتبطة بالحداثة الفنية، والتي أسهمت في توسيع أفق تجربته وزيادتها عمقاً.

وفي نفس الوقت، تأثرت موضوعاته الفنية بجو مدينة (درعا)، نتيجة لإقامته فيها، وأصبحت على صلة وثيقة بالحياة اليومية، وبدأنا نرى الوجوه المحلية، والأشياء الاستعمالية، ومظاهر البيئة، تزداد وضوحاً، مما أدى للتجربة خصوصيتها، والتي لم تكن ممكنة. . . لولا إقامته في هذه المدينة، فقد استفاد من الأجواء الخاصة ليقدم لوحاته، والتي أكدت على مدى تفاعله مع عناصر المكان... الذي يحل فيه، ومع الناس الذين يعيشون في المنطقة، وأوضاعهم المختلفة، وما يعانون منه.

وتفاعلت هذه التجربة مع الأحداث السياسية التي كانت تمر في هذه المرحلة، إذ اعلنت الوحدة بين مصر وسورية عام (١٩٥٨)، وبدأ الوعي القومي يمتد ليشمل الجماهير العربية من المحيط الى الخليج، فاتجه الفنانون إلى المواضيع السياسية المختلفة، وبرزت أهمية هذه الموضوعات، وقد أسهم (محمود حماد) في تقديم الموضوعات القومية منها لوحة اسمها (شباط - ١٩٥٨) [صورة - ٢١ -]، والتي عالجت موضوع الوحدة، وأهميتها، وعن طريق الرموز، ولادة جديدة لشخص نتيجة لاندماج بين شخصين، وقد رسم العديد من اللوحات عن القضية الفلسطينية، وقدم الوجوه المأساوية التي تعكس معاناة هذه الشعب، وتعطي صورة عن وضعهم المؤلم.

وهكذا، تطورت تجربته الفنية في هذه الفترة، وتكاملت، سواء من حيث المواضيع، أو الأشكال الفنية الملائمة للمواضيع السياسية والإجتماعية، وقدم صياغة فنية على صلة بالحداثة الفنية، وبالواقع المحلي، واستفاد من خبراته المختلفة من أجل تقديم الأعمال الفنية التي تملك خصوصية، وأصالة هي نتيجة لبحوثه الجديدة، وإبداعاتها الشخصية.



محمود حمّاد

ونستطيع أن نلخص أهم ميزات هذه المرحلة، في النقاط التالية:

أولاً: تبدلت المواضيع التقليدية التي عرفت عنه خلال الفترات الماضية، كالمناظر والطبيعة، وحلت محل الوجوه والموضوعات الانسانية.

ثانياً: اتجهت بحوثه الفنية إلى الأشكال الفنية الحديثة، التي ساعدته على تقديم المواضيع المحلية السياسية والإجتماعية بصياغة خاصة.

ثالثاً: تطورت تجربته الفنية، حين بدأ يبحث عن الصيغ الفنية الأكثر متانة، وذلك للتعبير عن المواضيع، وقدمت الأشكال الفنية الراسخة المعمارية والهندسية، والتي تخضع لنظام شكلي ولوني يعطيها القوة، وهكذا بدأ يعود إلى مفهومه عن الفن على أنه تنظيم للواقع، وإعادة صياغته واختزال العناصر غير الهامة، والإبقاء على العناصر الجوهرية، وهكذا أدخل الجانب الإنساني والإجتماعي إلى موضوعاته، عبر الأشكال الهندسية المعمارية، وأوجد علاقة متينة بين الجانب التعبيري ـ الإنساني، والجانب المعماري الهندسي.

ونستطيع اكتشاف تطور تجربته في هذه المرحلة، إذ بدأ يبسط في خطوطه، وألوانه، ويحور اللوحة إلى مساحات

ونرى ذلك في لوحته (فتاة من حوران ـ ١٩٥٩) [صورة ـ٢٢ـ]، وعبر عن الجانب المأساوي في الوجه، الذي تبرز معالمه عبر بناء محكم للمساحات المنظمة ... والملونة، وكذلك في لوحته (المصاب ـ ١٩٥٨) [صورة ـ ٢٣ ـ] الذي يقدم الحادث الفاجع والمأساوي عبر اللغة الهندسية الواضحة، تبسيط واختزال، ورد الشكل لمقوماته الخطية والهندسية، وذلك من أجل خلق صلة بين الجانب الإنساني والإجتماعي، واللغة الهندسية التي توحي للمشاهد بالقوة والمتانة، وقدم الألوان بكل حدتها لتقدم الأحاسيس المباشرة، وهكذا ساعدته علاقات الألوان الموزعة على تأكيد الموضوع وعلى الأحساس بتماسك اللوحة ومتانتها.

أما لوحة (عائلة ـ ١٩٦٠) [صورة ـ ٢٤ ـ]، فنرى التحليل الهندسي للأشكال البشرية واضحاً، ونكتشف مدى تأثيره بالتكعيبية، وفي مرحلتها التحليلية، ومحاولته تقديم موضوع محلي ... يطرح قضية اجتماعية إنسانية، فالأم التي توضع ابنها، والأب بجانبها جالساً، والاهتمام يبرز على وجهه حركاته، ونحس بمدى قوة التعبير الذي تقدمه اللوحة نتيجة للتحويرات في شكل الرجل، ورسوخ وضعيته، وتداخل جسميهما في العديد من المواضيع، وترابطهما مع الأرض، فالمرأة التي ترضع الحياة للوليد، والتأكيد على الاستمرارية عن طريق الأسرة التي تمثل أساس الحياة والتقدم.

وهكذا نستطيع القول بأن التحويرات التي تقدمها اللوحة، والمبالغة في الأشكال والحركات، لاتهدف إلى إجراء تشوية وتحريف من أجل التحريف وحده، ولكن ذلك من أجل (المضمون) الذي يريد، ولهذا فالغاية هي إنسانية وتعبيرية ... وليست الغاية هي التحليل والتحوير المجاني، الذي لامعنى له، ولهذا فإن كل الأشكال الفنية التي تقدمها اللوحة تربط التغييرات بالمضمون الإنساني، وهكذا يعكس التحليل الهندسي ... المضمون التعبيري الئي أصبح في حد ذاته يتمتع بأهمية كبيرة، وكذلك نلاحظ بأن الغاية الرئيسية هي فهم الاتجاهات الفنية الحديثة، وما تملكه من امكانات، من أجل ربطها بالموضوعات المحلية.

ونرى ذلك واضحاً في اللوحات المختلفة التي رسمها في هذه المرحلة، والتي تنوعت موضوعاتها، حسب الظروف التي كانت تمر، وحسب مشاهداته في إقامته، وحسب رغبته في الوصول إلي لغة فنية حديثة لمعالجة الموضوعات الراهنة، والمشكلات المرحلية، والتي تؤكد على مدى صدق ارتباطه بواقعه، ومدى فهمه العميق لمتطلباته، وفي نفس الوقت مدى وعيه للحداثة الفنية، وما يمكن أن يأخذه منها ليقدم لوحة لها أهميتها الفنية، ولها صياغتها المبتكرة والأصلية.

ونستطيع أن نرى ذلك واضحاً إذا حللنا لوحاته المختلفة التي رسمت في هذه المرحلة، والتي قدمت الموضوعات المختلفة، والمحاولات المتنوعة للربط بين الفهم الحديث للغة الفنية، والموضوع المحلي.

ففي لوحة (الوردة الحمراء ـ ١٩٦٠) [صورة ـ ٢٥ ـ]، نرى التحليل التكعيبي واضحاً من حيث المعالجة، ونرى الموضوع المحلي، والمحاولات للوصول إلى استيعاب المفاهيم الفنية التكعيبية ليساعده ذلك على طرح الموضوعات الإنسانية.

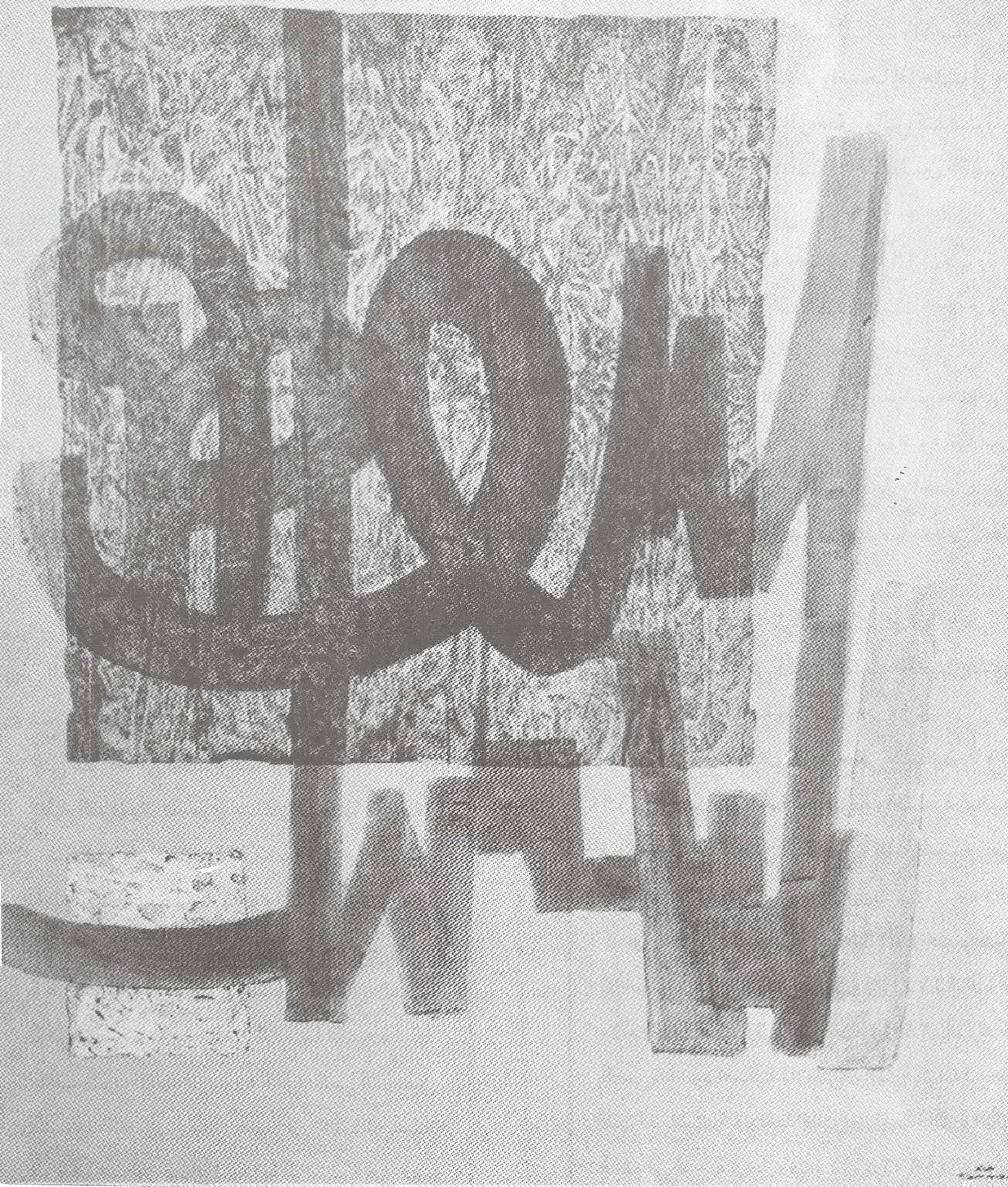
ولقد رسم عدة لوحات اختار موضوعاتها من البيئة، وقدم تحليلاً تبسيطياً واختزالاً يؤكد على الجانب الهندسي ومنها لوحة (المهباج) وغيرها من اللوحات التي تتفرد بما تقدمه للمشاهد.

وحين انتقل إلى الموضوعات الهامة الأخرى التي عالجها أصبح يملك الأساس المتين الصلب الحديث الذي ساعده على تطوير لغة فنية خاصة به.

ففي لوحة (الجندي الجريح في ميسلون ـ ١٩٦١) [صورة ـ ٢٦ ـ]، قدم معالجة تعبيرية واضحة لموضوع تاريخي، وبالاستعانة بالتحليل الهندسي، الذي أصبح القاعدة الرئيسية والمنطلق الأساسي.

وتزداد لوحاته تبسيطاً واختزالاً، وخصوصية في الأعمال الأخرى، مثل لوحة (قيس وليلى ـ ١٩٦١) [صورة ـ ٢٧ ـ] و(أم وطفلها ـ ١٩٦١) [صورة ـ ٢٨ ـ]، وهكذا نصل إلى أقصى الحدود الممكنة للاختزال الذي يقرب لوحته من المفاهيم المجردة للتبسيط، والعلاقات بين المساحات والألوان، وهذا ما فعله في لوحة (خاروف معلق ـ ١٩٦١) [صورة ـ ٢٩ ـ] التي تعتبر النهاية في مرحلة التحليل الهندسي ... والوصول إلى أقصى غاياته.

وقد ساعدته هذه المحاولات على الوصول إلي الغاية الأساسية ... وهي تقديم موضوع سياسي، بلغة متطورة حديثة ولها أشكالها الفنية الجديدة المعبرة عن الموضوع، وهكذا



محمود حمّاد

رسم لوحته الشهيرة (عائلة) أو (النازحون - ١٩٦١) [صورة - ٣٠ -] التي عالجت موضوع النزوح، وما تتعرض له العائلة المشردة، ويصل إلى تكوين متكامل، وترابط بين المضمون والصياغة ويمكن أن قارن هذه اللوحة من حيث التأليف بلوحة (عائلة - ١٩٦٠)، نلاحظ بوضوح الاختلاف الواضح بين اللوحتين نتيجة لاختلاف المضمونين، بيت استقرار العائلة في الأولى، ووثوقها من المستقبل وعدم استقرار الأخرى لسيطرة الخوف عليها، بين الثقة والجلسة الهادئةعلى الأرض، وبين الوقوف وما يقدمه للمشاهدين من شعور بالقلق، بين التحوير للكتل المعمارية في الأولى، والتحليل الهندسي لخطوط مستقيمة، وزوايا حادة في الأخرى، وهكذا نلاحظ أن التبسيط والاختزال، واللجوء إلى اللغة المبسطة ذات الأساس الهندسي هو واحد في العملية الفنية، لكن المضمون اختلف... واختلفت معه الأشكال الفنية التي قدمها.

وفي المرحلة التالية، اتجه (محمود حماد) إلى التعبيرية، وتبدلت الأشكال مع الموضوع، وبرزت الموضوعات الاجتماعية والإنسانية، وأصبح الاختزال وسيلة لكشف العوالم الذاتية في الوجوه المرسومة، والأشكال، وحتى الموضوعات، وبدأت لوحاته تحفل بالتحويرات اللاهندسية، والصيغ العضوية تبرز بكل وضوح، والدوائر والأقواس بدلاً من المثلثات، وبدأ يولي اهتمامه لملمس سطح اللوحة، فالدسامة في المادة، وعلاقات الضوء والقيم المنبثقة منها تقدم المفاهيم الفنية الحديثة.

ففي لوحة (وجه فقير - ١٩٦٢) [صورة - ٣١ -]، نرى الجوانب الذاتية طاغية على التعبير، والمأساة هي نتيجة لواقع حياتي يعاني منه هذا الإنسان، وتترجمه اللوحة بكل وضوح، سواء من حيث تحوير الشكل، أو علاقات الألوان، فالتحوير يبسط الشكل، والخطوط تقرر الشكل لاتحدده، وتقترح الحدود الخارجية والداخلية، واللون يقدم القيم الرمزية، واستخدام الأصفر والأزرق يساعده على التعبير، ونرى خلفية اللوحة كأنها لوحة مجردة وضع الوجه عليها، والعلاقات الضوئية بين مضيء ومعتم، تساعده على خلق الإحساس بالتوازن والتكامل، فالوجه رسم بخطوط على المنطقة المضيئة، ونحس بالمعالجة للألوان، غنية ودسمة وتحرك سطح الوجه، وعمامة الشخص وردائه، ونرى المعاني العميقة التي تكشف عن الأعماق الإنسانية في العينين، وحركة الفم.

ونلاحظ بأن مفاهيم الحداثة الفنية قد دخلت بكل وضوح، ونراها في أسلوب تحليل اللوحة إلى إضاءة تقرر المساحات، وإلى علاقات لونية مبسطة ومعبرة، ونرى العلاقات المتداخلة بين المفهوم التجريدي، في أساس اللوحة وخلفيتها، وبين المفاهيم التعبيرية في (الوجه)، والعلاقات بين الخلفية والمقدمة، وهكذا يستفيد الفنان (محمود حماد) من المواضيع المحلية ليطرح من خلالها لغة فنية جديدة لها خصوصيتها، ولها صلاتها بالحداثة سواء كانت تعبيرية أو تجريدية.

وفي اللوحات الأخرى التي رسمت في تلك الفترة، تتأكد نفس الأهداف التي تحدثنا عنها، وعبر موضوعات متنوعة، ومع ازدياد الإهتمام بالمعالجة التعبيرية، والعلاقات اللونية المتداخلة والمعبرة عن الموضوع، ولهذا نستطيع القول بأن الفنان (محمود حماد) توصل إلى لوحة فنية تعبيرية حديثة لها جذورها المحلية، وقد تداخلت المقدمة فيها مع الخلفية في تكوين موحد، وإلى السطح الموحد المشدود للوحة، وعلاقات المساحات مع بعضها، وفق مفاهيم الحداثة التي ترى اللوحة لها بعد ان فقط، ويمكن للوصول إلى البعد الثالث عن طريق توازن المساحات والإضاءة والألوان، واللغة التعبيرية التي تضيف البعد الإنساني.

وهكذا نرى لوحات هذه المرحلة، تعكس نفس المفاهيم، وهي اللوحات التي رسمت عام (١٩٦٢)، ويمكن أن نعطي أمثلة منها (عروسان) [صورة - ٣٢ -]، و(عروسان) [صورة - ٣٣ -]، و(الملكة (١)) [صورة - ٣٤ -] و(الملكة (٢)) [صورة - ٣٥ -] و(الجامع الأبيض) [صورة - ٣٦ -]، ونرى اللغة التعبيرية واضحة كل الوضوح، والموضوعات الاجتماعية والإنسانية بارزة، وتقدم المعالجة المبسطة الشاعرية ونحس بأنها تتحدث معنا بلغة ذاتية، وتترجم إنفعالات خاصة بلغة حميمة، ونحس بأن حوار اللون والشكل على سطح القماش، يعكس الإنفعالات الإنسانية، ويقدمها بتأليف مبتكر، ونحس بأن هذه اللغة المبتكرة... قد نضجت لتعطي اللوحة بأفضل صياغة ونظام فنيين ممكنين، ونلاحظ هذا في لوحتيه عن (الملكة) بكل وضوح.

ونستطيع القول بأن (محمود حماد) يريدنا ألا نتوقف عند

علاقات الأشكال مع الألوان، والأشخاص مع بعضهم، ومع الخلفيات، بل يريدنا أن نتوصل إلي المعاني العميقة للوحة التي تقدمها علاقات فنية وإنسانية، ولهذا فالراعي هو شخص، وعلاقة لونية وشكلية، وهو رمز لإنسان لما يقدمه من سلوك، إذ يدافع عن القطيع وعن المرأة، وعن الأرض في الخلفية، وهو قوي، وبطل، وهو يملك من القدرات ما يجعلنا نحس بأن هذه البطولة: هي في الدفاع عن الأرض والعائلة، والقطيع، وكل ما تتضمنه مفاهيم الراعي، سواء أكان من رعاة الغنم، أو من الرعـاة في الوطن أو الأرض؛ وهكذا هيـأ الأسـبـاب للمشاهد لكي يرى الإيحاءات المتعددة التي لاتتوقف عند جماليات اللوحة، بل تتعداها إلي المضمون الاجتماعي والإنساني والسياسي للعمل الفني.

وكذلك نكتشف في لوحته الثانية (الحبلى)، نفس المفاهيم والمعـاني، إذ أن الفنان لايريد التوقف عند المعاني الظاهرة، وحدها.. بل يدفعنا إلى المعاني العميقة، التي ترمز إليها المرأة الحبلى، وما تقدمه هذه المعاني من تجديد الحياة وتقدمها، والأمل بالمستقبل.. وغير ذلك من المعاني.

وتتكامل التجربة من حيث الموضوع والمعالجة، وتقدم لغة فنية خاصة به، وتندمج العناصر والتأثيرات المختلفة في كل متكامل، وما كان عبارة عن بحث عن الذات قد أصبح الآن فناً شخصياً له مقوماته وموضوعاته، وعاد النظام إلى اللوحة مرة أخرى، النظام البنائي الذي يتحكم بكل العناصر ضمن تكوين اللوحـة، وبرزت الأشكال المدروسة، وخضعت الصيغ العفوية والحدسية لها، وقدم الفنان (محمود حماد) الأعمال المعبرة عنه تمام التعبير، وقدمت النظام لعقلاني المتين والتماسك للوحة، والذي يضبط الانفعالات السريعة والمتبدلة.

وهكذا توج هذه المرحلة بعدة لوحات، تتكامل صياغتها، وعبرت عن الموضوعات التي تشغله، ونرى ذلك في لوحتين هامتين هما (الرعاة - ١٩٦٢) [صورة - ٣٧] و(الحبلى - ١٩٦٢) [صورة - ٣٨].

اللوحة الأولى، الرعاة، تتضمن كل المفاهيم الفنية التي تحدثنا عنها فيها المساحات المجردة في الخلفية، ورسم الراعي بكتل متينة، وبمتانة وقوة جسم، ونراه متحفزاً ينظر إلى الجانب، يحمل العصا بيده، ويمسك (المرأة - الراعية) بيده الأخرى، وتتداخل الكتلة بين الشخصين، وكذلك نرى المعزاة تعيش في هدوء في حضن المرأة، ونرى المساحات المتدرجة باضاءتها في وسط اللوحـة، وهكذا ينظم كل العناصر والألوان والأشكال بدقة للوصول إلى اللوحة المتميزة.

المرحلة الرابعة
١٩٦٤ - ١٩٨٨

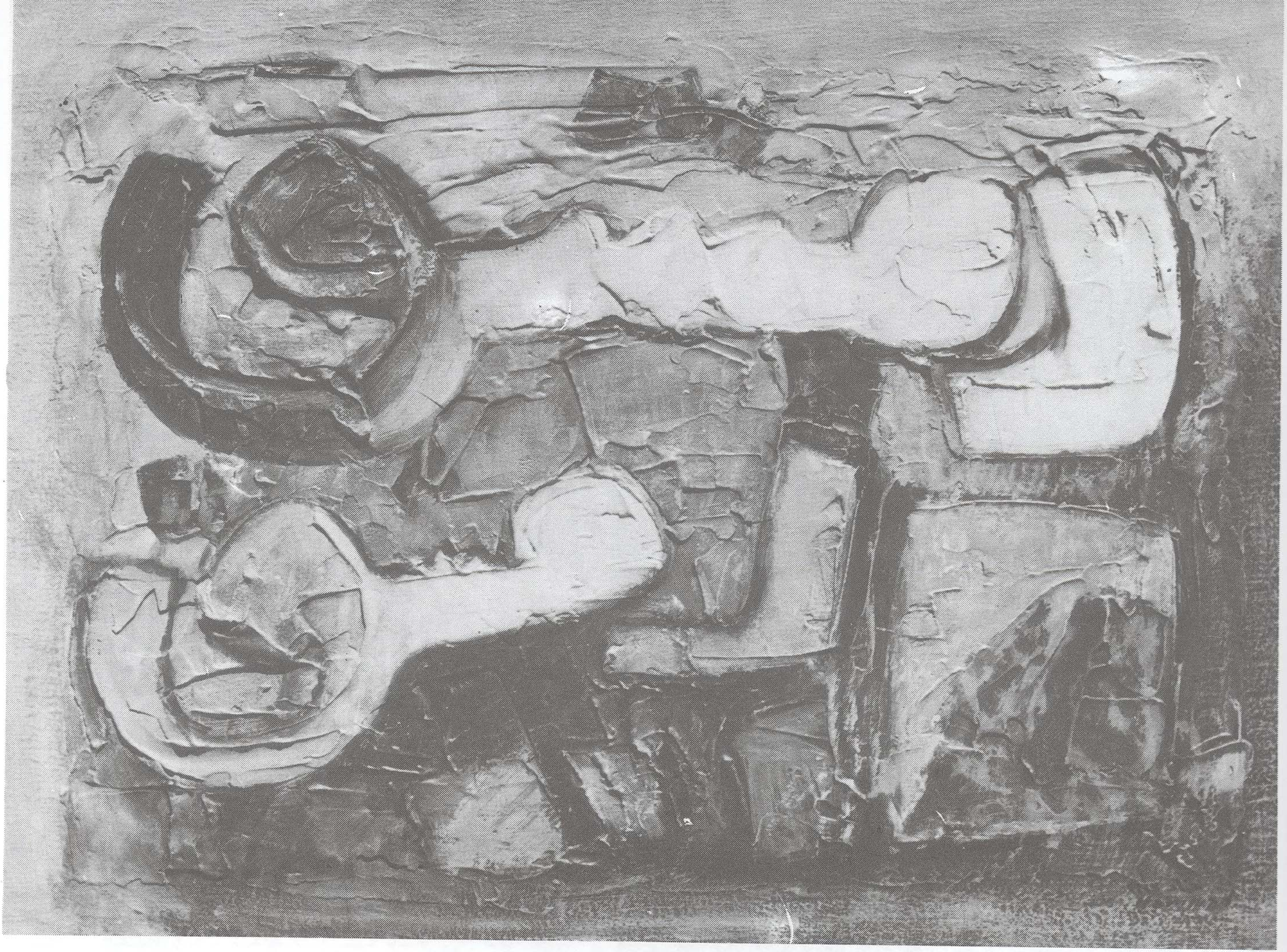
لقد كان الاكتشاف (الحرف العربي) المستخدم في الكتابة العربية، وما يملكه هذه الحرف من امكانات تعبيرية وتجريدية، أهميته البالغة في تطور تجربة الفنان [محمود حماد]، لأن هذا الاكتشاف فقد دفعه إلى التخلي عن المشخصات في لوحاته، واللجوء إلي العلاقات الفنية الحديثة لبناء اللوحة الفنية.

ونحن نلاحظ، بأن (محمود حماد) قد استخدم بعض الصيغ الفنية الحديثة، في المرحلة السابقة، ولكن لوحته ظلت محافظة على صلاتها بالواقع، وقد تخلى عن هذه الصلة نهائياً، حين اكتشف أن الأشكال التقليدية للتعبير لن تساعده على التحرر من المفاهيم الفنية الموروثة عن التجارب الأوروبية التقليدية، ولهذا فاللغة الفنية الحديثة لن تتحقق بشكلها الكامل، إلا إذا قام بهذه النقلة النوعية في الأسلوب الفني المستخدم، والتي ستفتح أمامه آفاق التعبير الفني الحديث على مصراعيه لينهل من التيارات الأكثر حداثة في الفن المعاصر.

وقد أحس بأن (الكتابة العربية)، يمكن أن تكون بداية الانطلاق نحو فن حديث ينطلق من تراث عربي أصيل، ويقدم لغة حديثة.

ويتحدث (محمود حماد) عن البداية الأولى للتجربة فيقول:

-[لقد بدأت باستخدام الأحرف في لوحاتي، ثم بدأت ببناء اللوحة كلها بالحروف العربية، وكان (أدهم اسماعيل) في القاهرة، ويقوم بنفس المحاولة، هذا الشكل يمكن أن يكون طريقاً خاصة، فيها (التجريد)، والأشكال المأخوذة من تراثنا في الخط العربي].

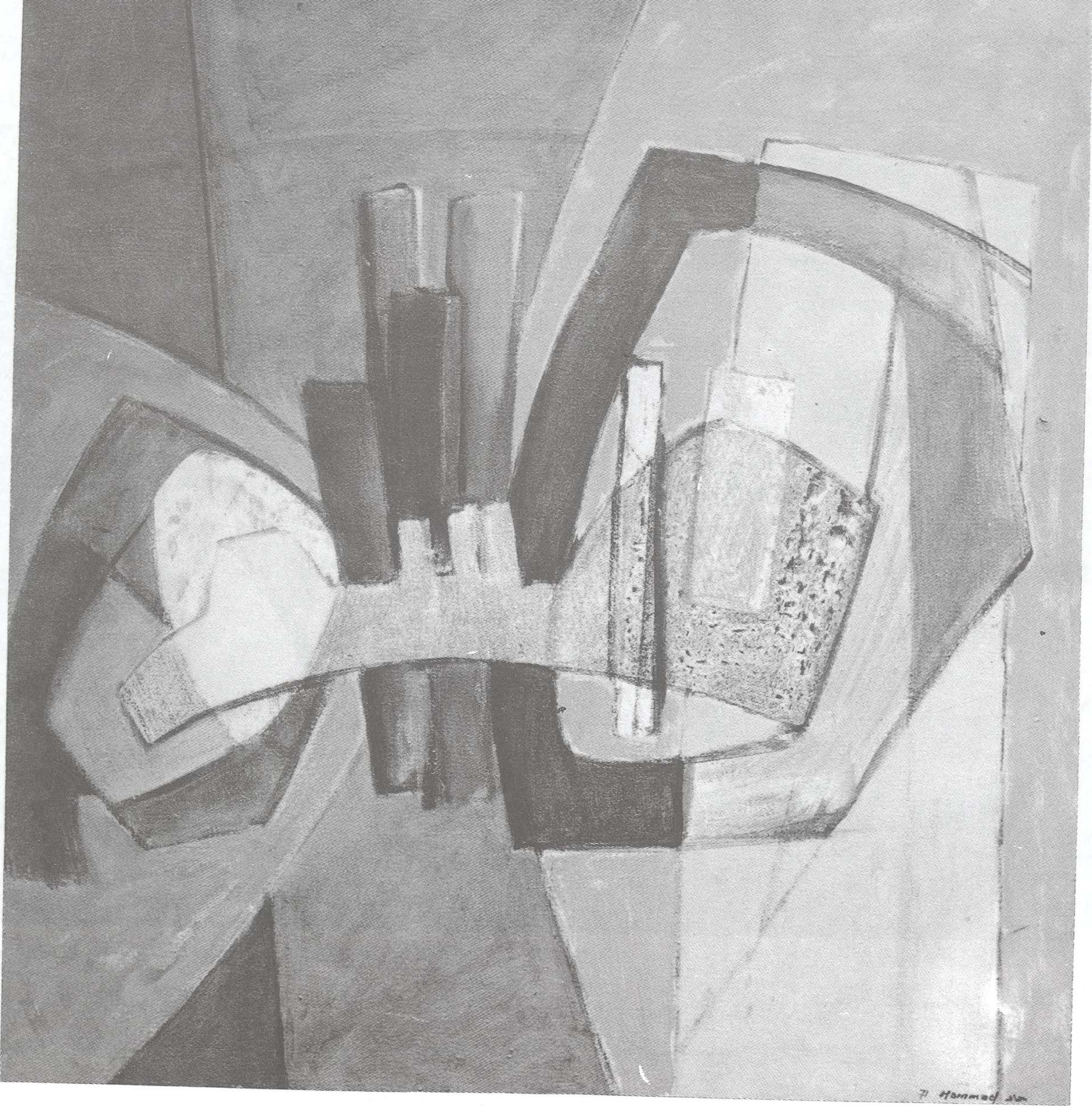


محمود حماد

وكان ذلك في العام (١٩٦٣)، وهو نفس العام الذي توفي فيه [أدهم اسماعيل]، تاركاً بعض المحاولات الفنية التي تعبر مع بعض أعمال [محمود حماد] البداية الأولى لدخول استخدام الخط العربي في اللوحة الفنية في [سورية]، وشعر (محمود حماد) بأن عليه أن يتابع الطريق، وذلك من أجل تحقيق كل الأهداف الفنية لهذه التجارب، والوصول إلى شاطيء الأمان.

وكانت البداية عبارةعن محاولة لكتابة [كلمة] أو [عدة كلمات] أو [حروف] وكانت الدلالات واضحة تماماًفي الكلمات المكتوبة، ولهذا فالفنان يستفيدمن هذه الدلالات التي يقدمها للمشاهد، ويحاول تطوير الصياغة الفنية ليجعل الكلمات في إطار فني جديد، ومنفذة على قماش اللوحة، وبالألوان الزيتية.

لكن التجربة توسعت، وتعمقت فيما بعد، لتصبح (الكلمة) أو، [الحروف] المكتوبة، المحرض لمعالجة فنية تستهدف الوصول إلى لوحة فنية حديثة بكل معنى الكلمة، لوحة فنية لها مقوماتها التعبيرية أو التجريدية، ولها صلاتها بالأحرف العربية، ولهذا أصبحت [الكلمة] هي المحرض الرئيسي، ويمكن الوصول عبر المعالجة إلى كل مفاهيم التصوير الحديثة، إذا درست علاقة الشكل الأول مع الخلفية، وعلاقة



محمود حمّاد

الألوان مع بعضها، وحركة الأشكال أو ثباتها، والخواص الفيزيائية من ملمس خشن أو ناعم، ويمكن الوصول إلي علاقات لامتناهية، إذا أمكن تحوير شكل الحرف، وفق المفاهيم الهندسية أو العضوية، أو تداخله مع غيره من الأشكال، أو مع الفراغات المحيطة به.

وهكذا تمكن [محمود حماد] من الوصول إلى أبجدية فنية تنطلق من الحرف وقدم عبر هذه الأبجدية كل المفاهيم الفنية، وعبر كل الصيغ الحديثة.

يقول [محمود حماد]:

-[تبدأ اللوحة بيضاء في أكثر الأحيان، حركة اليد لتملأ هذه الفراغ ودون سابق تهيئة، معتمداً علي الحس، وعلى مراقبة التوازن بين الأشكال والخطوط، ثم أتركها لأعود إليها بعين مرتاحة، وذهن ناقد، لأوازن وأوجد الانسجام بين مختلف الأجزاء، وكثيراً ما يمحى ما بدأت به، لتظهر الأشكال الجديدة، وأترك للحس مهمة التوقف عن العمل،

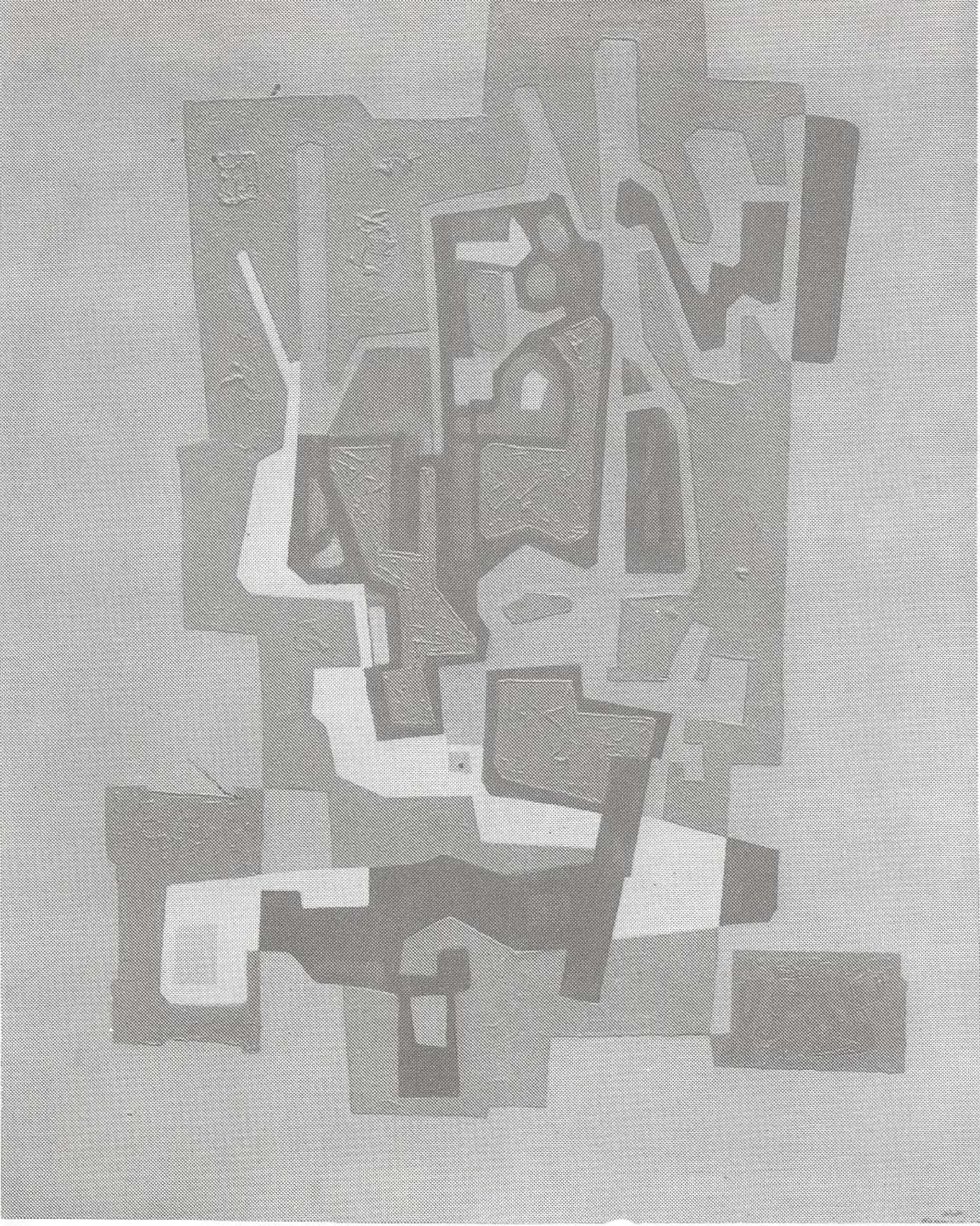
هناك عاملان هامان في اللوحة... العفوية في التعبير، وعامل المراقبة العقلية في الإنجاز. تأليف اللوحة عندي تأليف جديد، خلق لواقع جديد، هو واقع اللوحة، وهذا لايمنع من أن يوحي العمل بصلة قريبة لشيء من الواقع].

وهذا يعني أن البداية هي وجود كلمة مكتوبة بشكل عضوي، هي الجملة المحرضة، أو الشكل البدائي التي ينطلق منها، ولهذا الشكل أهميته الفنية أكثر من أهميته الرمزية للدلالة على المعاني، ومن ثم يركز جهوده على تنظيم علاقات فنية مبتكرة، من [الكلمة - المحرض] إلى آفاق الخلق الواسعة، وهكذا تنمو اللوحة، وتتدرج في حوار لاينتهي مع الفنان، وذلك من أجل الوصول إلي القناعة بالشكل الجديد، ونظامه الفني، وهذا النظام يخلق لحظة التعبير.. ولايمكن تحديده مسبقاً.

وهكذا تتناسق اللوحة وتتكامل أثناء الخلق، لنصل إلى النهاية، التي تحددها القناعة، والرضاء العقلي، نتيجة لعدة عوامل تسهم في تشكيل اللوحة، وتساعد على ابتكارها، هناك (الكلمة - المحرض) التي تمثل البداية، والحس الانفعالي الذي يلعب دوراً كبيراً في تنفيذ هذه الكلمة، وأخيراً العامل العقلي الذي يسعى للوصول إلي اللوحة الفنية بمعناها الأصيل.

لهذا نصل إلى أن تجربة (محمود حماد)، لاتقف عند تسجيل الحروف، كما هي في الواقع، إنما يقوم بعملية معقدة من التأليف الفني، لها جذورها في الايحاءات التي تقدمها الحروف، وفي العلاقات الفنية المختلفة، ويتدخل الإنفعال شيئاً، وكذلك العقل، وهكذا يخلق لوحة جديدة، لها صلاتها بالواقع والفنان، ولكنها تستقل عنهما لأن للفن عالمه الخاص الذي يتفاعل مع الواقع والفنان، ولكنها تستقل عنهما لأن الفن المبدع، لكنه يستقل بأبجدية خاصة وبعلاقات تجعل وجوده مستقلاً وقائماً بذاته، ن للوحة الفنية أنظمتها التي تعطيها هذا الاستقلال.

ونستطيع توضيح الكيفية التي اتبعها (محمود



محمود حماد

حماد) للوصول إلى تحقيق غايته، في هذه المرحلة الهامة من التجربة الفنية، وذلك عن طريق تقسيم هذه المرحلة إلي عدة فترات هامة، منذ البداية وحتى اكتمال التجربة ونضجها:

١ً - فترة البداية: أحرف على مساحة.

٢ً - فترةالتجريد: غابت الأحرف.. وبرزت الأشكال المجردة.

٣ً - فترة التشكيلات المستقرة وهندسية الحروف واستقرارها.

٤ً - فترة التشكيلات المتحركة والحروف المتبدلة بلغة تعبيرية

إن من الواضح أن البحث التشكيلي الذي قدمه (محمود حماد) في هذه الفترة، غني بابتكاراته العديدة، والتي أوصلته إلي اللوحات ذات التشكيلات المتحركة، والمتبدلة بلغة تعبيرية، بألوان تكشف عن التطور الذي حدث والذي يحتاج إلي دراسة مستفيضة أخرى.

اتجاهات مابعد الحداثة

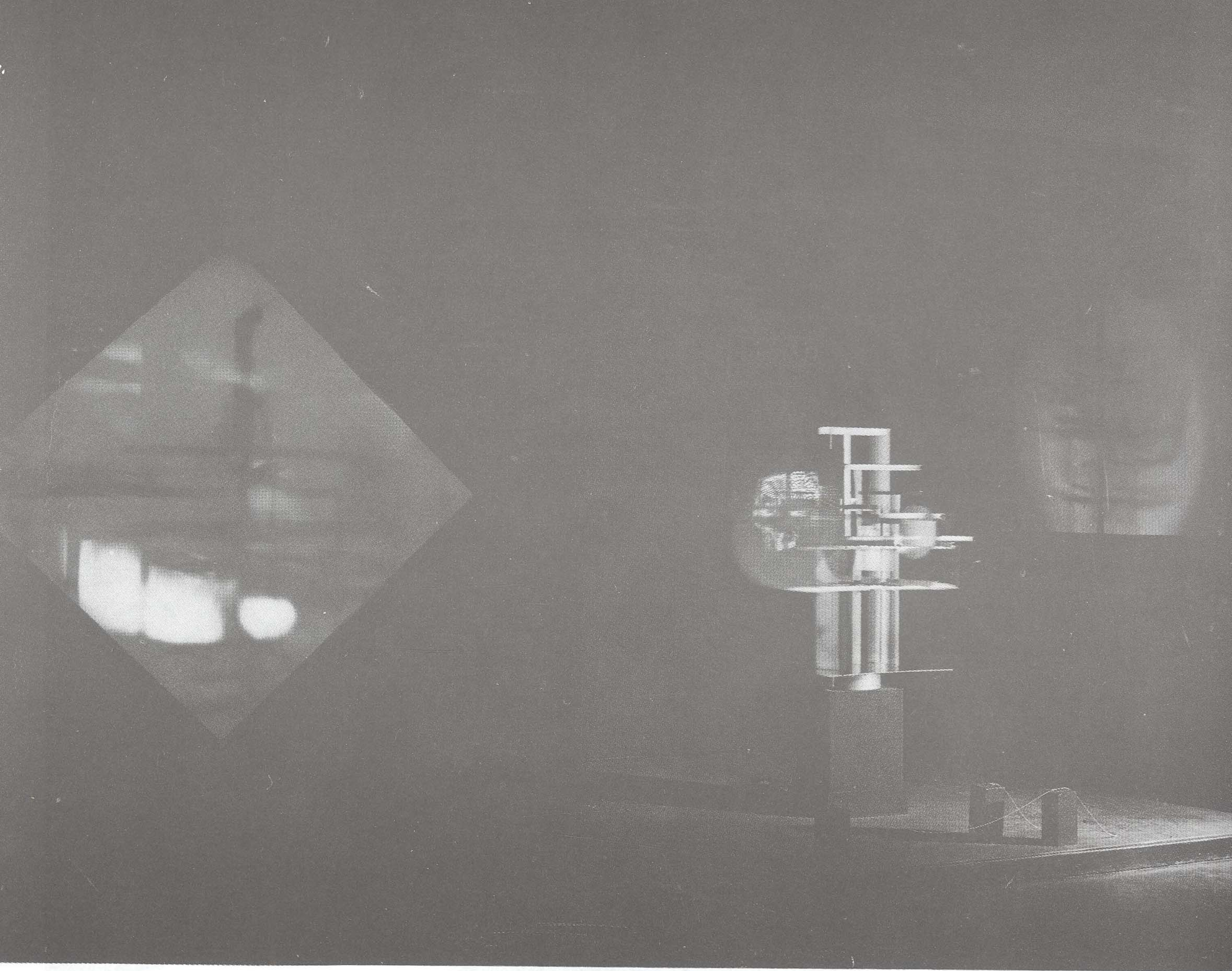
روافد عديدة واحباط مشترك

د. أسعد عرابي

يعكس التقسيم النقدي العربي لفنون القرن العشرين التشكيلية ذلك الحذر المزمن من كل محطة متقدمة فيه، وتمسكه بالقديمة منه، فقد درجنا على إطلاق: «الفن المعاصر» على إتجاهات ماقبل الحرب الثانية، والفن الحديث على مابعدها، والفن الحالي (actuel) على أحداث (مابعد الحداثة).

لذلك يندر أن يتصدى النقاد الفنيين العرب للمسائل الجمالية التي تشغل فنون «مابعد الحداثة (post mod- ernism) أي مجريات مابعد الستينات من للإتجاهات المعاصرة، يتحالف مع عدم الإكتراث هذا، إنقطاع المحترفات العربية التشكيلية النسبي، عن مسارات ومسالك وروافد العقود الثلاثة الأخيرة، فإذا كان هؤلاء يخشون من المغالاة والتطرف العبثي لهذه الحقبة، فإنهم لاشك يقعون في موقف التعصب لفنون بداية القرن، متجاوزين ماتناسخ عنها، وتناسل - بحكم التطور والسيرورة - من حساسيات تشكيلية ترتبط بالإنعطاف التي عصفت بالإنسان المعاصر، فإذا كانت إحباطات حرب ١٩٦٧ لاتتطابق بالنسبة للمحترف العربي مع تأثيرات إحباطات ثورة ١٩٦٨ الطلابية في فرنسة، فإن المصائب الإيكولوجية قد وحّدت من مصائر سكان الكوكب الأرضي، مهما تباعدت ضفافه ومواقعه الجغرافية، فقد قضى للإنسان خلال هذه العقود الجهنمية الثلاثة على ماعمّره الكوكب خلال ملايين السنين، لم يعد هناك نهر واحد يصلح لتصوير منظر إنطباعي بسبب التلوث، لقد فقدت الطبيعة - التي كانت مصدراً أساسياً في إستلهامات الفنانين - توازنها وقد قضى للإنسان خلال هذه الثلاثين عاماً مايقرب من مليون نوع من الأحياء، قد يكون الفن التشكيلي واحداً من ضحاياه كما يرى البعض!

إن إنقطاع الفنان العربي عن هذه التيارات يتصل بعزلته عما يجري على مستوى كوكبه الأرضي المثخن بالمشاكل، حتى ليكاد يبدو الخوض في فنون (مابعد الحداثة) كالحديث عن الغائب، وذلك رغم قوة تراشح حدود (ماقبل بما بعد الحداثة)، بحيث تبدو الحدود الحادة بين أصنافها المدرسية،



شوفر

أكثر تعسفاً، بسبب عدم تطابقها مع تماوج تجارب المخضرمين من المعمرين منهم خاصة، من مثال (فرنسيس بيكون) و(سيزار) و (تابييس) الذين تمتد تجاربهم إلى ماقبل وحتى مابعد الحداثة - وبالمقابل فإن العديد من الشباب الرافض لتيارات مابعد الستين يملكون نكوصاً دائماً إلى الصيغ التشكيلية السابقة للحرب، من مثال جماعة (السطح والأرضية) في باريس وجماعة (مابعد الطليعة) في روما، وهكذا نجد أن الفنانين العرب لايحتكرون حذرهم من النظام التوتاليتاري الذي يلعب بمقدرات صالات العرض والمتاحف، والمزادات والمجموعات العالمية، ويفرض بالتالي بقوة المال والنفوذ السياسي نماذجه الثقافية التشكيلية المزيفة، وبالإجمال فإن فناني (مابعد الحداثة) قد حاولوا إمتصاص هذه الصدمة الإحتكارية، بتعديل عقائدهم التشكيلية، وذلك عن طريق الخروج من صيغة المفرد في الإنتاج (النزعة الذاتية المتميزة)، إلى صيغة الجمع في المبدعات الطقوسية الغير قابلة لإعادة التمثيل والحدوث، ذلك أن بناءها المادي يعتمد عل مادة الفكر



فرنسیس بیکون

اكثر من المادة الفيزيائية القابلة للبيع محاولين التملص قدر الإمكان من مخالب أسواق النخاسة المتشبثة بسنوات (مابعد الحداثة).

تتحرك تجارب أغلب رواد «مابعد الحداثة» وخلال العقود الثلاثة الأخيرة، بين التصنيفات النقدية، مؤكدة قوة تراشح هذه المسارات التشكيلية، خاصة التي تناسلت من (الدادائية المحدثة) (Neo Dadaisme)، وفن (المفاهيم المطلقة) المعروف بالـ(Conceptuel)، (وماتلى هذه الثنائية المركزية من تناسخات في الفن المتصحّر (Povera)، و«التجليات التوليفية» (Performance) وفن «البيئة» (Environnoment).

تبدو هذه الثنائية بإشكالياتها وهواجسها وصبواتها الفلسفية والفنية، وكأنها تهيمن على مركز مختبر (مابعد الحداثة) خاصة إذا هاجرت مخلفات (التجريد الغنائي) و(التعبيرية التجريدية) بالمقابل إلى هامشه، على غرار حركتي «السطح والأرضية» -Suppart) (surface، وحركة «مابدع الطليعة» (Transavangaral)، إنبثقت الأولى من خلال إحباطات الثورة الطلابية ١٩٦٨، في فرنسة، محاولة إسترداد مرجعية (باريس) التشكيلية، بعد أن تحولت إلى (نيويورك)، داعية إلى التمسك بالصيغة التقليدية في المادة التصويرية وإستعادة إستخدام لوحة الحامل (القماشة والإطار الخشبي)، والمحمول (الصباغة اللونية المساحية والخطّية)، أما الحركة الثانية فقد تحلّقت حول الناقد (بونيتو أوليفا) عام ١٩٧٩ في إيطالية، يحدوها نفس الغضب، إتجاه طغيان الثنائية الشيطانية: «الدادائية المحدثة»، وفن المفاهيم المطلقة المذكورين، وقد تجسد هذا الغضب من خلال الدعوة إلى الإستمرار في إستثمار مواطن التعبيريات، وإنحرافاتها، وتأويلاتها الإنفعالية والبسكولوجية المتعددة المناحي، ولعل هذا مايفسّر إندماج مريدي هذه الحركة في جماعة (التشخيصية الحرة).

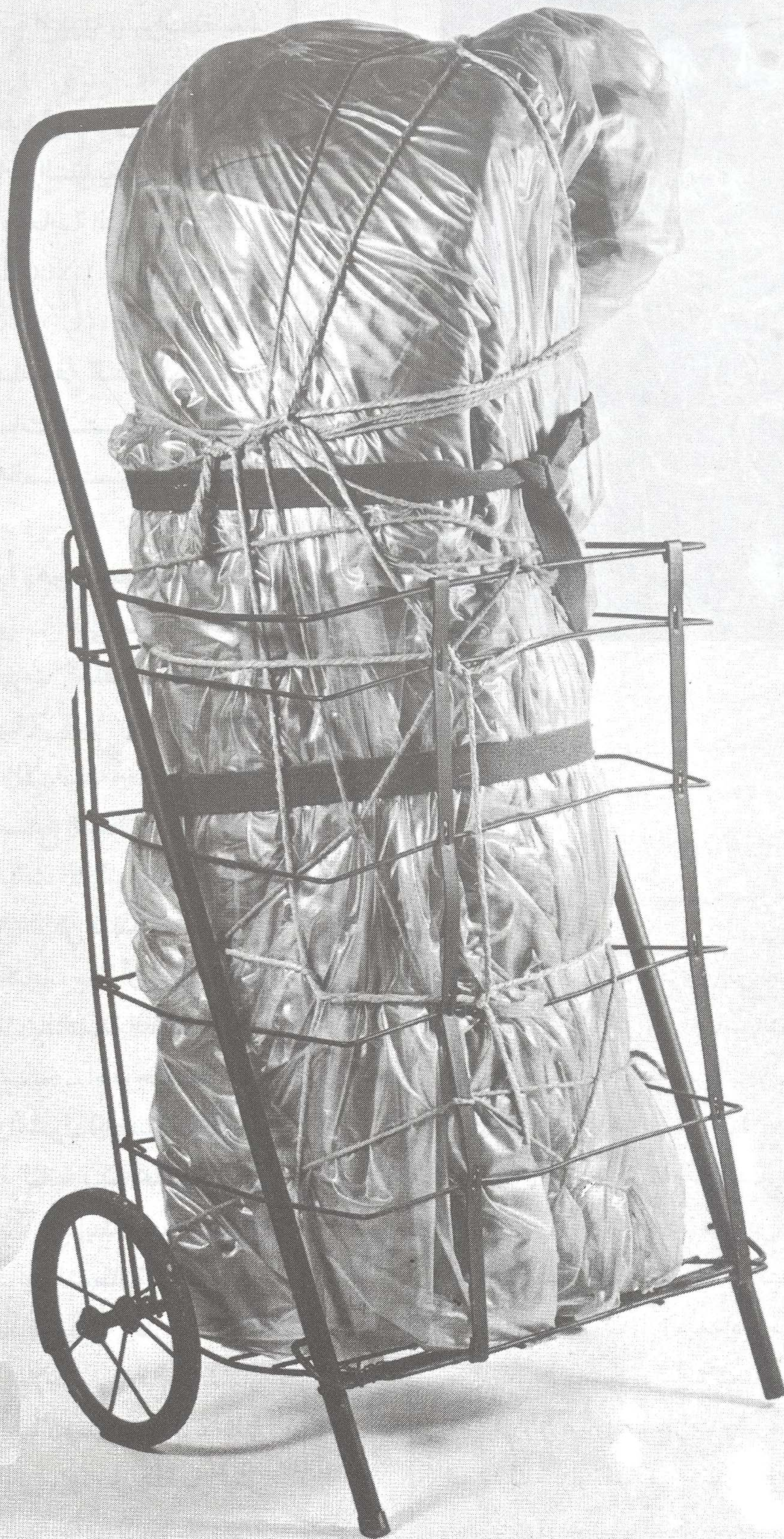
من الواجب أيضاً أن ندفع بدعوات الناقدين: فيرييه



دوبوفيه

وريستاني، من جهة أخرى، إلى نفس المواقع الهامشية، فقد تناسلت في الأساس من أجناس التعبيرية والفن البكر، وفن الكوبرا، قبل أن تتواصل بفن البوب.

صدر الأول كتابه تحت عنوان (التشخيصية المحدثة). عام ١٩٦٣، إثر إجتماع كل من الفنانين: (فرنسيس بيكون)، و(أنطونيو ساورا)، و(جان دوبوفي)، في بينالي فلورنسة، أما (بيير ريستاني) فقد نظّر لمجموعته ضمن محور «الواقعية المحدثة»، على أساس إستمدادها من مادة الواقع، وعناصره دون وسيط بصري، تماماً كما هي مضغوطات النحات (سيزار) من هياكل السيارات وغيرها، وبعد فترة ليست بعيدة سيشارك سيزار نفسه في خيانة بقية فناني الجماعة ودون قصد لنظريات (ريستاني) السكونية معبرين عن التناقض المزمن بين النظرية النقدية، والجنوحات الإبداعية، خاصة وأن دعوة (ريستاني) نفسها، قد تماهت فيها (مادة الواقع) بالعناصر



كريستو



سيزار

الإستهلاكية، التي ستصبح عقيدة لجماعة الفن الشعبي (البوب)، وهذا مايفسر إتجاه بوادر الإنحرافات الأولى عن خط (الواقعية المحدثة) كان باتجاه حساسية (البوب آرت)، وهاهو تمثال اصبع باهم سيزار العملاق يبدو أقرب إلى روح البوب، أما شظايا كمان (آرمان) فتتقمص مسار (الدادائية المحدثة)، وتزداد هذه الصيغة الإنتبادية، لدى خزائن النحاتة (نكلسون) اللغزية، ومتحركات (إيف تانغلي) الساحر، ثم تندمج أبحاث (كريستو) في خصائص (الفن البيئي) وإمتداده في الحيز الإيكولوجي، ويبشر (إيف كلاين) ببدايات فن «التجليات التوليفية» وطقوسها أي (البرفورمانس) وذلك إبتداء من معرضه الذي كان خالياً من اللوحات مؤكداً حضور الفراغ والمبدع، ثم من خلال إحتفاءاته الزرقاء التي تعتمد على تبصيم الجسد الأنثوي بحضور الجمهور.

وهكذا نجد أنه كلما إنتقلنا من هامش محترف (مابعد الحداثة) إلى مركزه كلما إزدادت الصيغة الإبداعية تولداً، بل إن فناني (التشخيصية المحدثة) الذين مروا معنا، إنخرطوا بتجاربهم بسرعة طليعية داخل حقول مساحة (مابعد الحداثة) رغم أن الدعوة النظرية كانت تبدو لنا أبعد ماتكون عن مركزية ثنائيتنا الشيطانية.

ولكن لابد لنا من أجل إستكمال بانوراما هذا الهامش من واستدراك التعرض للفن (الإختصاري) (مينيمال)، الذي كان خاتمة مطاف أنواع التجربد الهندسي، متزامناً مع التطور المتسارع في تطبيقات المعلوماتية في الصور الرقمية وفي نحت الضوء، وهنا تحضر أهمية الكتاب النقدي، الذي أصدره الفنان (شوفر) عام ١٩٧٠ عن مدينة علم التوجه، متخيلاً المدينة المستقبلية أشبه بالدارة المغلقة، (علم التوجه) (Cybernétique) هو البرنامج الجبري المعلوماتي الأولي الذي طبق في توجيه السفن، ويعتبر (شوفر) من الفنانين البصريين المعروفين بنشاط في ميدان (الديناميكية الضوئية)، والمنظر لهذه الجماعة.

تستعيد هذه الصيغة التوحيدية (المعلوماتية) بعدها السحري مع التواصل الفيزيائي (الضوئي ـ الصوتي)، التي عرف بها (فنان مابعد الحداثة)، اليوناني: (تاكيس) تتوافق توحيديته الديكارتية مع الصبوة التوليفية التي تقودنا من جديد إلى مركز مساحة (مابعد الحداثة)، وثنائيتها الشيطانية،: «الدادائية المحدثة» وفن «المفاهيم المطلقة» وماتداخل منها مع (البوفيرا) و(البرفورمانس) و(فن البيئة)، تسجل هذه التداخلات أعقد الإنحرافات عن الوصول الى الدادائية والسيريالية التي شكلت حداثة بداية القرن، مما سيضطرنا للتوقف عند محطاتها بقدر اكبر من التأمل، فلنبدأ بالثنائية المذكورة:

١ ـ (الدادائية) و(فن التعشيق):

يملك الفنان (روشنبرغ) دوراً متميزاً، لما تملكه تجربته من الملصقات التوليفية من تمفصل متوسط بين (التعبيرية الغنائية) ذات البصمة الذاتية، و(دادائية) مارسيل دوشامب التي تغني الذات المبدعة في المبني للمجهول (Anonymat)، تتلاقح في

تعشيقاته المادة المتعددة بالفكر العبثي، كما تختلط حدود النحت بالتصوير، ساعياً إلى تطعيم حيز اللوحة بالملصقات الوثائقية ثم إعادة تدميرها بالألوان، ثم الخروج من الحيز الغرضي إلى الفراغ المطلق، تخرج نواظمه التجريدية في واحدة من لوحاته الأولى لتعبر عتبة اللوحة إلى كرسي يقع على كثب منها، نعثر في ملصقاته الهشة ـ بشكل عام ـ على تراث (التعبيرية التجريدية) وعلى لهاث الفرشاة خلف ميكانيكية الإستلاب.

مع (جوسبيرجونس) واستخداماته للعناصر (المسبقة الصنع ضمن وظائف استهلاكية جديدة من (البوب آرت)، ومع الفنان (جوزيف كورنيل) ومع أقنعة الفنان (باج) والملصقات الخشبية المتوحّدة اللون للنحاتة (نيڤلسون) مع كل هؤلاء يتحول تراث (الدادئية) إلى خروج كامل من المواد التقليدية، إلى تعشيق، وتركيب، وتجميع، ولصق، وتلسين، وتدريع، وتثبيت شتى أنواع المواد المستهلكة، ليس فقط بهدف توسيع دائرة الأدوات التعبيرية فقط، وإنما أيضاً من أجل إمتحان (ميتافيزيقية) العناصر الدادئية نفسها، وجعلها دادائية محدثة تتمحور فلسفتها التهشيمية والإنتحارية في مركز مختبر (مابعد الحداثة).

٢ـ فن (المفاهيم المطلقة) (.Ast Conceptuel).

يسبق هذا الإتجاه تاريخ إعلان ولادته على يد الناقد الأمريكي بيرو في دوسلدورف عام ١٩٦٩ بفترة بعيدة ولكن هذا الناقد كان قد ساعد على توضيح تعاليم الفنان (جوزيف كوتش) الذي يشكل رمزاً لهذا المسار في واشنطن، وذلك في الوقت الذي كان يطلق فيه الإنكليز على هذا الإتجاه (ART Langage)، أي (فن اللغة) أو (النص) أو (السيمانتيك) (علم الدلالة، ذلك أنه يتوخى الإفصاح عن طقس من المفردات الذهنية المنبثقة عن التجربة الحسية (الجسدية العابرة، فالفنان (أوبنهاون) يعرض جسمه للشمس الحارقة واضعاً كتاباً على صدره العاري، يرفع الكتاب بعد سعات،



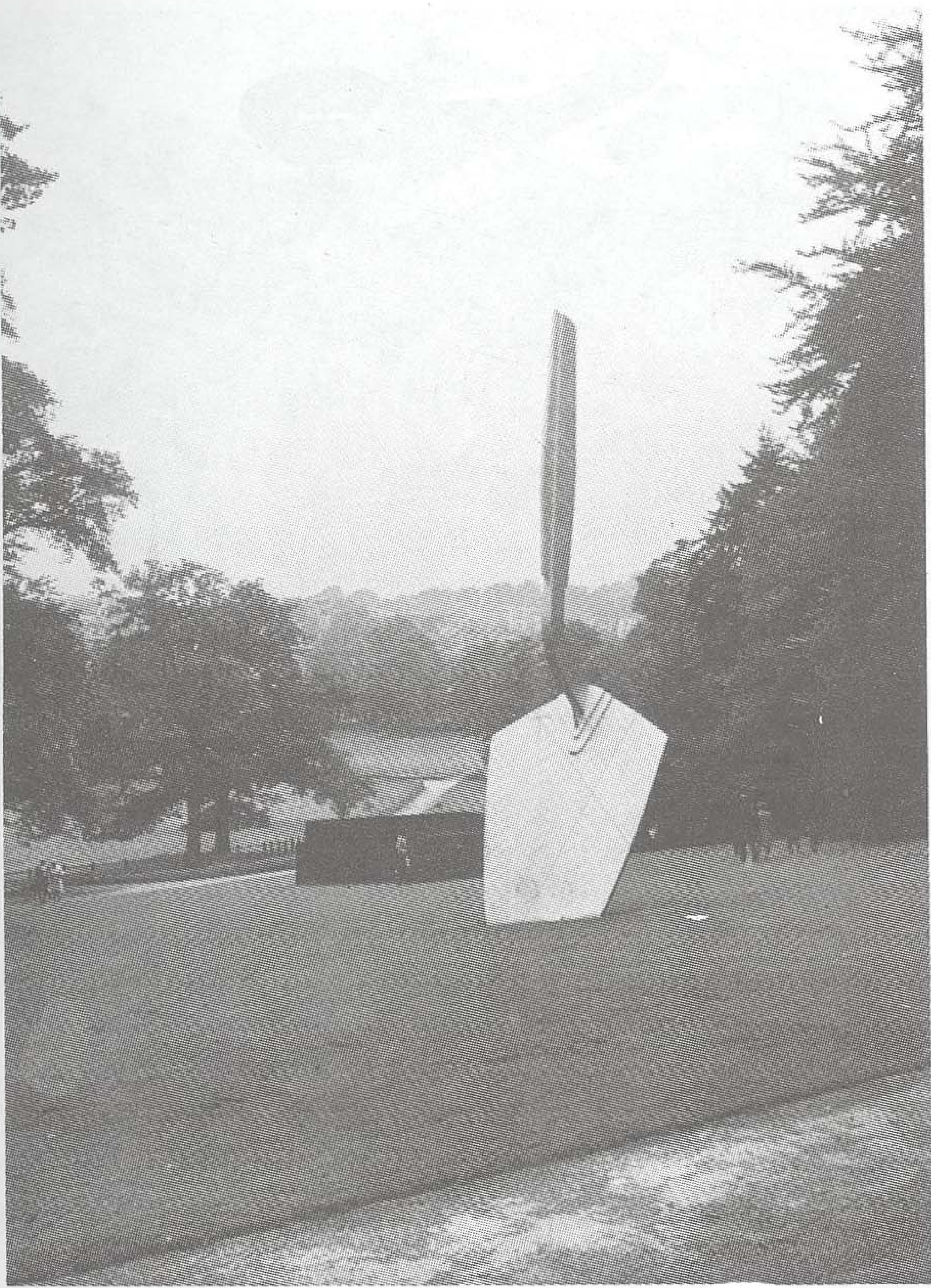
فرنانديز

فيظهر الجزء المظل من جلده والغير معرض للشمس مختلفاً في اللون، يقع الجسد في حالتنا هذه في إحتكاك مباشر مع قوى الطبيعة، يتحول بالتالي إلى مادة (إبداعية) تتطابق فيها مادة الأنا المبدعة (الفاعلة) بالأنا المبدعة (المنفعلة).

وبسبب الطبيعة الوجودية العابرة لأمثال هذه الطقوس المفهومية، فقد كان من الضروري بمكان تثبيت سياق مسيرتها الذاتية، عن طريق أدوات الفيديو، أو التصوير الضوئي، وهذا مايذكرنا بالمناظر البانورامية ذات المنظور الفلكي الدائري، التي يشكل مدرجاتها الفنان (جان دوبوبي) من شرائح الصور التي يلتقطها في شروط متجانسة.

ويبدو الخطأ النقدي والتاريخي الفادح من خلال محاولة زرع أسلاك شائكة ترسم حقول هذا الإتجاه وتصنيفاته، نلحظ طاقة مثلاً مع المختبرات المتناقضة في الأصل مع منطلقة الذهني، فإذا كانت صفة اللامادية قد طبعت روح الفعل الزائد والمادة السيميولوجية المفكرة، والتي كثيراً ماتظل في حدود الـ (informel) عند تحقيقها، فإن الفنان الاسباني المعروف (أنطوني تابييس) (A.Tapies)، كان يحمل في تجاربه بداية أعراض الدادئية والمفهومية العبثية، تتصف خلائطه من بودرة الرمل والرخام «بالموادية» (Matierisme)، مما يتناقض مع صفة (اللاموادية) التي لاحظناها في فن المفاهيم، ولكن مادته بقدر كثافتها وثقلها فهي وشيكة الإنهيار بسبب هشاشة تماسكها، مما يلزمه بتحديد نقاط علام الفراغ، والعمل في جوانب اللوحة واهماله العبثي لمركز الفراغ، وكثيراً ماكانت تختلط مواده المعمارية هذه بعناصر عضوية من الجسد الأنوي، من مثال أكوام الشعر والوبر أو الأظافروغيرها، كما تلغى سطوح المادة بإشارات عدمية من الضرب والصليب، فتبدو وكأنها منتزعة من الأبواب والبوابات الحجرية الأندلسية، المحكومة بتكبيت عويل الجسد بصمت الإنفعال، تماماً كما هي أساطير تعذيب بني الأحمر عن طريق خنقهم داخل الجدار، تماماً كما هي الأجساد المتحجرة بعد بركان فيزوف في إيطاليا.

تشكل تجربة (تابييس) رمزاً لمعنى التوليف الإحباطي، الذي يقع في أبرز مساحات مابعد الحداثة مثله مثل جوزيف بويز وتاكيس وكريستو، لذلك فإن كل ماسأتعرض له من إتجاهات محيطية لاتخرج عن إطار التفسير الخاص للثنائية الشيطانية:



كلاوس أونبرغ

ففي (الدادائية المحدثة) و(المفاهيم المطلقة) ولابد لنا في هذا المقام من التعرض - بالتالي - إلى بعض من هذه المسارات من مثال: (الفن المتقشف) و(الفن البيئي) و(فن التجليات التوليفية):

«فالفن المتقشف»: يشرحه الناقد (سيلان) (G.celan) في كتابه الذي يحمل نفس العنوان عام ١٩٦٧ يتحدث عن صبوة الإختزال الإيكولوجي في إختيار مادة هذه المجموعة (من الفنانين الايطاليين)، مادة منتزعة من العناصر الطبيعية الأولى: التراب والحجر والملح والنار والريح الخ.. وقد ولد توأمها الأمريكي (الفن المتصحر) و(فن الآرض) عام ١٩٧٠ تحت هذا الإسم لارتباطه بصحراء (نيفادا) التي كانت مختبراً لأعمال الفنان (هايزر) ينتزع من جسدها، صخرة هائلة (تزن



آرمـان

عشرات الأطنان)، ثم يعيدها إلى نفس الحفرة بعد تعديل نحتها، أما (فن البيئة) (Emvironnoement) كما يحدده فنانوه فهو مرتبط بالمناخ الطبيعي، أو الصنعي الذي يطوق الحقل البصري.

أصوله إلى سطوح (السينيتيك) لـ الأوبتيك) - Cinetisme (Optgue التي أنشأها كل من سوتو وڤازاريللي)، وسنعثر على تواصل أكيد بين (فن البيئة) (والفن المتصحر) خاصة في حالات الالتصاق التعبيري الجماعي برحم الطبيعة، من مثال الفريق الذي كان يلون مساحات الثلج أو الذي تمثله جدران (كريستو) القماشية، التي يحاولون من خلالها تغليف كل شيء: من الزجاجة وحتى جسر البون فوق في باريس (عام ١٩٨٥)، وكان شيد قبل هذا التاريخ بعشرة أعوام سور الصين الجديد الذي يشق المحيط بطول أربعين كيو متراً وارتفاع خمسة أمتار، تكشف هذه القياسات العملاقة الرغبة في التوغل في بواطن إمتدادات الكون، بعكس أعمال الفنان (رينو) المتأخرة، والتي تتصور البيئة عن طريق النفاذ داخل المناخات «المينيما ليست» السكنية، وهنا نعثر على نقطة التواصل الثانية بين (فن البيئة) وطقوس (التجليات التوليفية)، التي عرفت تحت اسم (البرفورمانس) (performance)، يعتمد هذه الإتجاه بشكل عام على الحدث العابر المشهدي، وعلى تحالف شتى الفنون التوليفية، من مؤثرات صوتية، وضوئية، إلى السينوغرافي، والكوليفرافي، والرقص، والحركات الإيمائية، والديكورات المسرحية، والتصوير الجداري واسقاطات الڤيديو الخ.. فهو وليد التعبير الدادائي المشهدي (الإحتفائي)، الذي كان يجرب في مسارح (البعث) (من مثال ملهى (ڤوليتر) في (زيوريخ) ماقبل الحرب، ولاشك أنه قد خضع لتأثيرات المسرح التوليفي (من مثال باليه إريك ساتي)، ومسرح برخت الذي كان يعتمد على المبادلة بين الممثلين والمشاهدين.

وقد عرفت بدايات (البرفورمانسي) الموسيقي، منذ عام ١٩٦٢ من خلال جماعة فلوكسيس التي نظمها الأمريكي (ماسيانوس) في ألمانيا تحت عنوان (كونسير من الضجيج)، ثم غلب نشاط الفنان (جوزيف بويز) على المجموعة في دوسلدورف ليرفع الحدود بين التعبير الفني والحياة، وما (الحدث) (الهابينغ) إلا «برفورمانس» جماعي إحتفالي، يعتمد على جماهيرية الأداءات الجسدية العارية، الموسومة بهلوسات الحلم وغيرها..

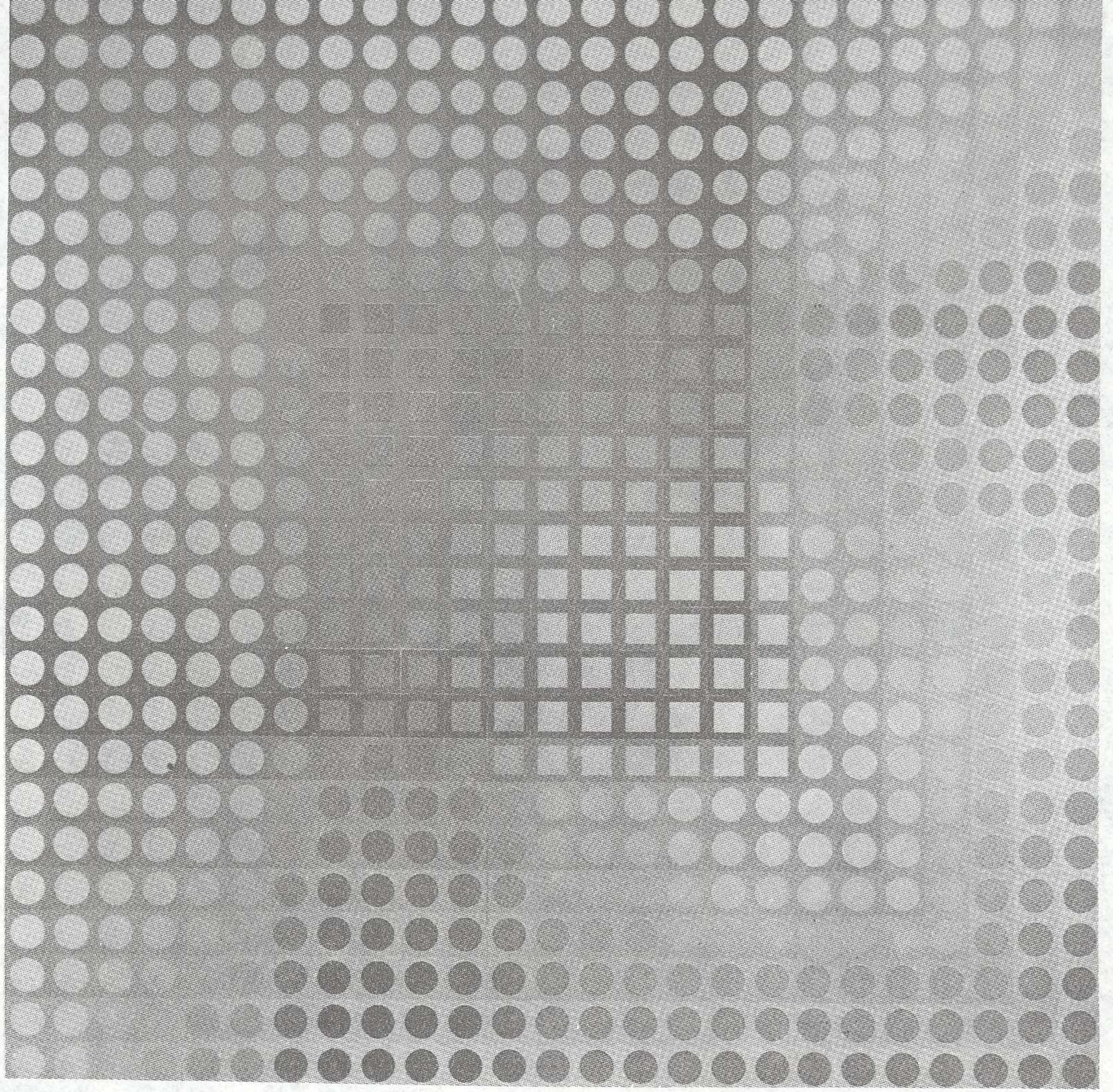
ولاشك أن «فن البيئة» في الأساس يتمفصل مع عدد من المسارات والروافد، تصل إلى (فن البوب) نفسه الخاص بالنصب، خاصة الذي إعتمده بعض فنانيه من تكبير العاديات، وزرعها في الطبيعة، من مثال باهم (سيزار) الذي مر ذكره. أو معول الفنان (أولْدنبرغ) في كولونية المغروس في التربة بقياس عملاق. وإذا كان (فن البوب) الشعبي (popart) بشكل عام يتموضع تاريخياً في ماحة إتجاهات (مابعد الحداثة)، فمن الواجب البحث في ركامه الإستهلاكي، عما يطابق هذه الحقبة، وتفريقه عن المنتجات الصورية بالجملة، التي تخضع مع (الهيبرياليزم) لمتطلبات السوق



نيـكي

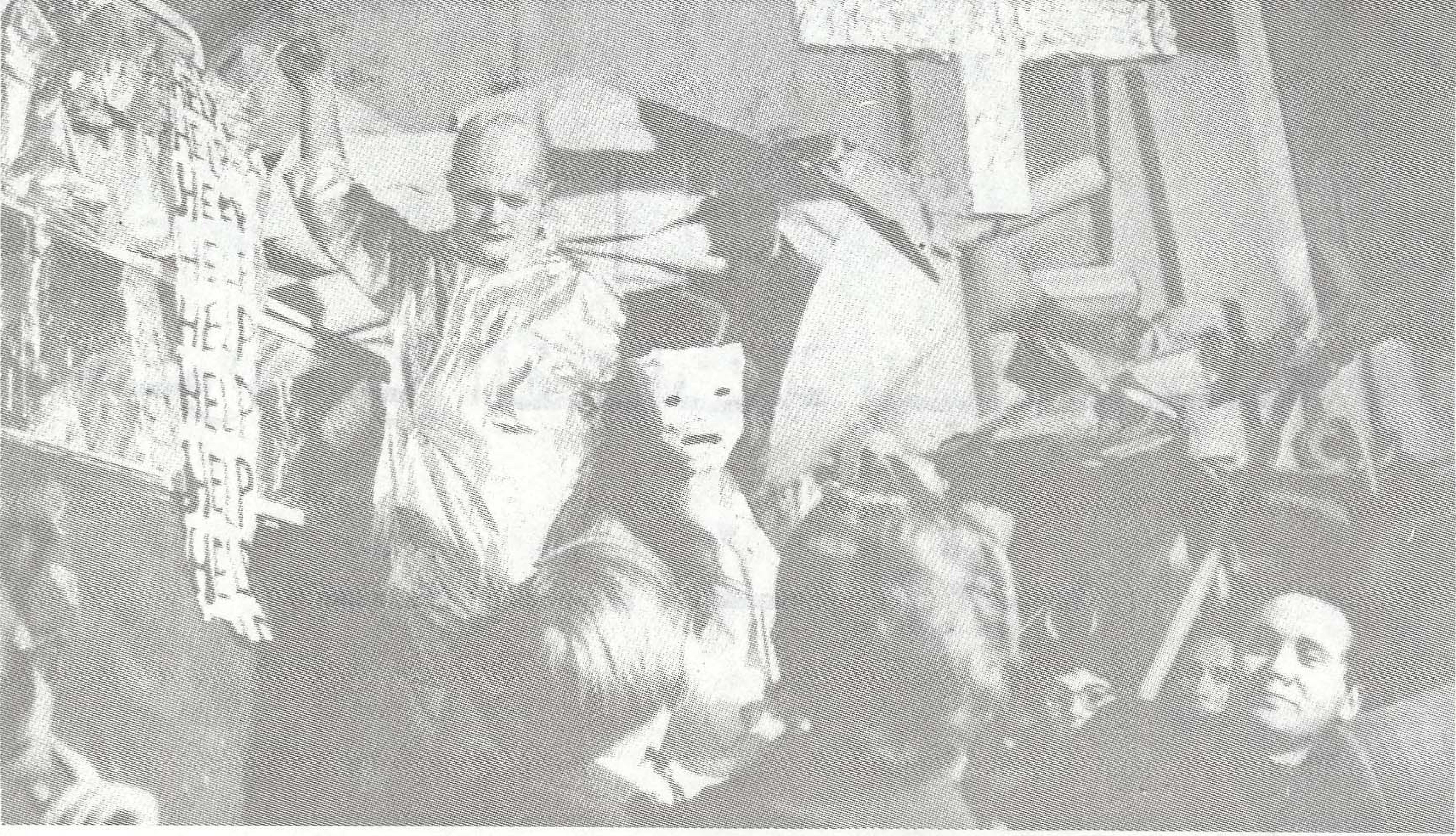
الإستهلاكية (خاصة الأمريكية) بدلاً من استمداد العناصر الساخرة فيه، فهناك فرق نوعي مثلاً بين نساء النحاته (نيكي) البالونية ذات الزخارف المتماجنة، والإسعاف الذي يتعثر به الكثيرون من مثال (جاسبر جونس) الذي ينتج بضائع نحتية قابلة للبيع (من فرشاة أسنان إلى حذاء الخ)، فلوحات الكثير من هؤلاء تطفح بكل مايتخم حواس الإنسان يومياً من المستهلكات، إبتداء من حشود المعلبات الغذائية، وانتهاء بركام الصور الإعلامية، فالفنان (ليندر) يعيد الصيغ الكرافيكية التي تتخم البصر يومياً في الإعلانات المبتذلة وألعاب (الفلبرز) والمسلسلات السهلة، بعكس (هاملتون) الذي يعتمد على تلفيز الصورة السالبة، ويظل الفنان (وارهول) من أبرز فناني البوب تصعيداً للعناصر الإعلامية التي تتواتر على الشبكية، وتراكم في الذاكرة، يتطرق في متتالياته الطباعية، إلى الحشد الصوري السينمائي المتعدد التأويات في اللون والأداء، فوجه (مارلين مونرو) يتسلسل ضمن سياق بالغ الحساسية، بألوان الشاشة الحريرية..

والواقع أن المغالاة في إستعادة الصورة الإعلامية أدى إلى الإستمداد من الوثيقة الفوتوغرافية نفسها وهو ماعرف (بالهيبرياليزم) وقد أدى الخروج من الوثيقة المسطحة، إلى شخصيات مسرح الشمع، إلى الإلتحام بطقوس البرفورمانس الساكنة.


فازاريللي

نستخلص من كل مامر أن صبوة أغلب إتجاهات (مابعد الحداثة) تتجسد في تهمة الناقد (جاك هنريك) التي رمى بها المتاحف قائلاً في كتابه الشهير أن (المتحف ماهو إلا حاضنة إصطناعية) (E.Grasset 1983)، وأن ثورة مابعد الحداثة كانت تتجه إلى الخروج من مخالب جدران العرض في الصالة والمتحف، لذا فقد كان أهم صفة في إنجازها: استحالة استعادة العرض ـ والمعالجة الغير متوقعة، التي تعتمد على الحدث العابر الذي لايمكن تثبيته إلا من خلال آلات الفيديو والفوتوغراف.

إذا ماتجاوزنا حالة جماعتي الأرضية والسطح، ومابعد الطليعة، اللتين توالدتا من تخمة تفريخ الـ (Anti) كما رأينا، فإن جسد المادة في شتى بقية مسارات بعد الحداثة، كان يتبخر ويحل مكانه المفهوم الذهني، ثم ينفصل عنه، فيأخذ الأثر الفني بالتالي طابع السيرة الروحية والطقس المعاش، والسياق المنبثق من أطروحة تساؤلات وجودية معلّقة لانتهي. ذلك أنها تجري على مستوى التجربة الحسية الجسدية، وكثيراً مايلتحم المبدع مع جسد الكون، (فالانسان في تلك الحالة كما يقول (الجيلي)، (ماهو إلا كون صغير، والكون إنسان كبير)، وغالباً ماتنعرج التجربة من حصار الذات، إلى الحصار الإيكولوجي الشمولي، الذي ينبىء بمصير الكوكب وأمراضه البيئيه ومستقبله الغامض، وهكذا يخرج الأثر الفني من البصمة الشخصية إلى الطابع الجمعي، المبني للمجهول، فتسقط بالتالي خصائص الطراز والقاعدة، ويأخذ طابع شفائي وجماعي ويتحول موقف الفنان إلى مايشبه الفلسفة، خاصة التي تفد من حكمة الشرق مثل



طقوس (الزين)، وذلك من أجل تأكيد القطيعة مع فظائع القرن العشرين، والقيم الجمالية السابقة للحرب، ثم محاولة إعادة أنواع الفنون إلى بوتقة توحيدية متحالفة تماماً كما كانت الحال في العصور الوسطى، فوحدة الفنون كانت تعبر عن ذلك الإنصهار التحويلي: من المادة إلى الروح، في عملية سيميائية، لعل ذلك مايفسر تراوح هؤاء بين الإندماج في همجية (التقدم العلمي) وبين النكوص إلى عناصر الطبيعة البكر وموادها النبيلة الغير صنعية.

إذا كانت (اتجاهات مابعد الحداثة) قد فتحت صفحة جديدة (بعد إلغاء مفهوم الطليعة، واستبداله بعصبية الجماعة وتحالفها مع وعاء الكون)، فقد إستمرت وريثة بصمات، المصادر التي كانت ابناً عاقاً لها، فإنتحار (إيف كلاين) عام (١٩٦٢) يحمل نفس الإستلاب الذي عانى منه قبله المتنحرين (أرشيل غوركي) و(دوستائيل)، ذلك أن الدادائية المحدثة، كانت تلهث مثل سابقتها خلف المحال والمتحول، في وهم الحقيقة الجمالية، خاصة بعد أن امتدت التجربة الإبداعية بأذرعتها خارج حدود اللوحة، متصلة بساحة الحياة نفسها، وماتحفل به من أسباب العبث والسخرية، يكفي أن نتأمل بحيرة (سترافنسكي) القائمة. بجانب مركز بومبيدو في باريس، حتى ندرك صدى الضحكات الساخرة التي تنم عن الحوار الحركي بين وحوش (تانغلي) وشياطين (نيكي) وعرائسها المبتذلة، لعلها الصفة التي طبعت روح الصدمة والتعهر والفضيحة، وخدش حياء كل القيم السائدة في عصر الحداثة والطليعة، فإذا ماتعقبنا المصطلحات التي تتكرر على ألسنة وأقلام نقاد هذه المرحلة عثرنا على بقية المواصفات المشتركة التي تنسحب على كاملروافد مختبرنا النسبي، من مثال:

عابر - هناء - زائل - بخس أو ساخر - إنتحاري - هش، غير متماسك - لامادي - لايمكن عرضه - لغزي - مباغت - مجازي - ملتبس.

والقائمة تطول وتضعنا أمام يقين بأنه لم يكن ليوجد عصر أشد توحداً من عصر (مابعد الحداثة) رغم مايخدعنا به، من تناثر، وتبعثر، وتعددية في الروافد وإنفجار سكاني في جحافل مبدعية..

حوار مع الفنانة اللبنانية مرتا هراوي

حوار : عمار مصارع

تتميز تجربة الفنانة التشكيلية اللبنانية مرتا هراوي، بتعدد موضوعاتها وإستغراقها فترة طويلة في كل موضوع بحيث تتناوله من زوايا متعددة تجعلنا نراه متكاملاً بمشهدية بانورامية وهي مع اختلاف الموضوعات تحاول إيجاد وحدة ماتجمعها، ولهذا فإن خصوصية لوحتها، تظهر واضحة في جميع أعمالها، سواء من خلال التكوينات المتقاربة، أو عبر التعامل الشفاف مع الألوان، أو في التوزيع المتوازن للمساحات اللونية، أو في غير ذلك من عناصر اللوحة، التي تتزنر دائماً بوهج طفولي، وشفافية انثوية جذابة؛ ومغرية بما تحمله من جمال لاتتمكن من اخفائه، رغم محاولاتها الدائمة.

في حوارنا هذا حاولنا استكشاف بعض ملامح هذه التجربة الفنية، والتعريف بها، وبأبرز منطلقاتها الفنية، والهواجس التي ترافقها خلال عملية إبداعها الفني، وأهم المحطات الفنية في التي مرت بها.

■ أقمت معارض خاصة كثيرة في مدن وعواصم عالمية (مكسيكو ـ باريس ـ الرياض ـ أثينا ـ بيروت ـ طهران ـ وغيرها)، كما عشت فترة أغتراب طويلة في باريس.. ماذا أعطتك هذه المحطات؟ وبأي دافع كان هذا التجوال؟

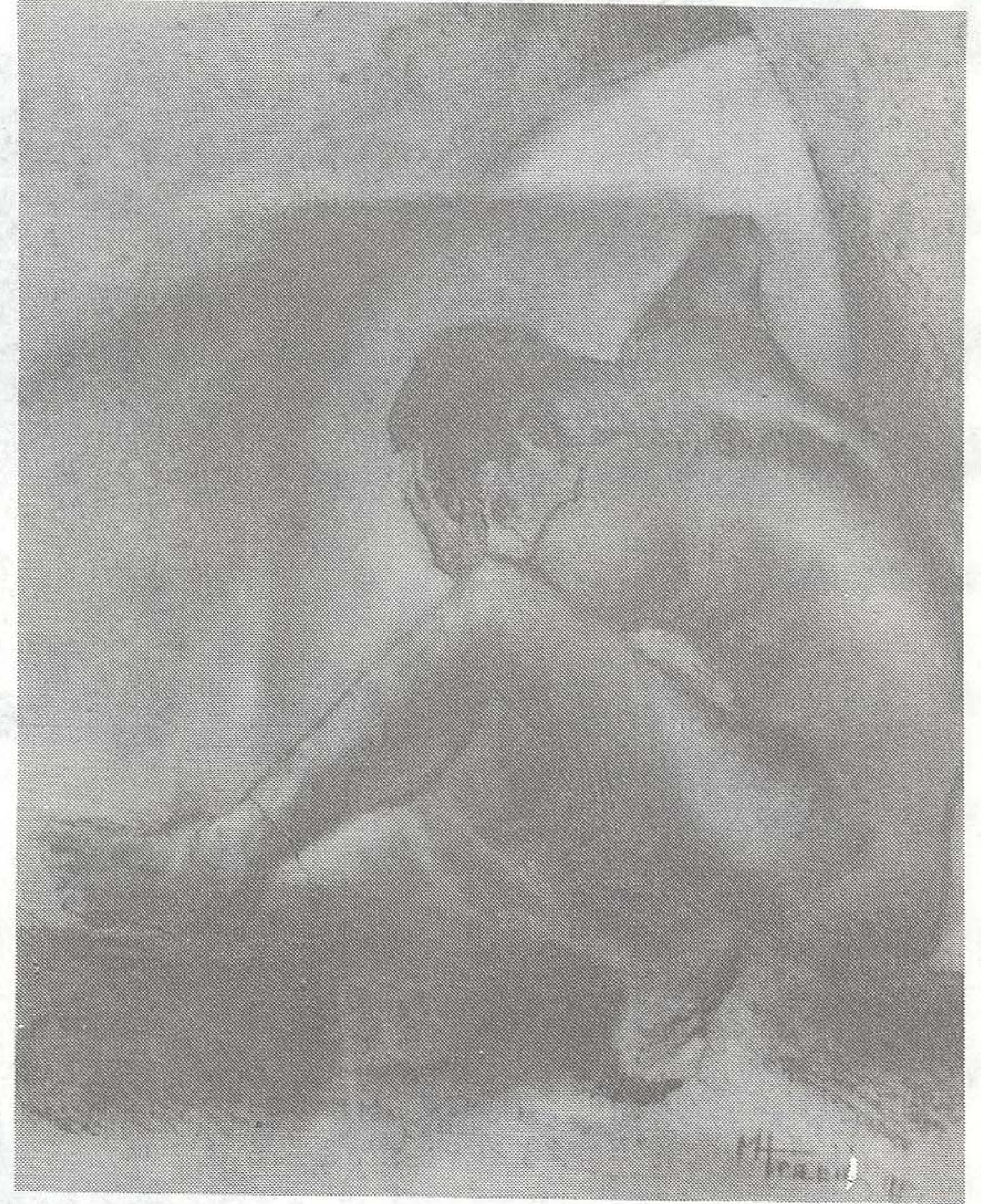
□□ يحمل الفنان، تشكيلياً كان أم غيره، صورة عن أبهى وجه حضاري للبلد الذي ينتمي إليه، وبذلك فإنه خير سفير لبلده، وأفضل معبر عما فيها من تراث وحاضر وقيم إنسانية وأعتقد أننا ننتمي إلى أرض كلها عراقة، وإنسانية، وغنى بأوجه الحضارة كافة..



سرتا هراوي



مـرتا هراوي



مرتا هراوي

في معارضي في غربتي.. كان الوطن معي دائماً، وحاضرا في أعمالي وإن اختلفت الصيغ الفنية طبعاً أنا لا أدعي أن معارضي كانت بدافع عام فقط.. لا.. بل إنها أحياناً جاءت تلبية لشعوري بأن هذه البلاد أو تلك ستوحي إليّ بأعمال ذات تميز معين، أو موضوع جديد، وربما تكون تلبية لدعوة صديق أو إدارة صالة عرض أو مؤسسة فنية ما.. الدوافع كثيرة، وهي مهما تنوعت تمنح الفنان فرصة ثمينة للسفر الذي يُغني التجدد الدائم، والغذاء الضروري لكل فنان يحرص على الوصول إلى أسلوبية مميزة، تجعله مغايراً للآخرين، وممتلكاً لأصالة فنه.

■ من خلال مشاهدتي لأعمال مختلفة تعبر عن جملة مراحل فنية مرت بها تجربتك الفنية، لاحظت أنه رغم تنوع الموضوعات من فترة إلى أخرى، فإن «لوحتك» استطاعت امتلاك فرادة وتميز، وأصبح لها ملامح خاصة يمكن ملاحظتها.

□ □ لن آخذ دور الناقد الفني وأقوم بتشريح أعمالي نقدياً.. نعم لا أحب التورط في إجابتك على مثل هذا السؤال، رغم أنني أشكرك على هذا الإطراء.. لكن بإختصار شديد.. كل

اللوحات ومهما اختلفت المواد والموضوعات هي من تأليفي.. بمعنى فيها الكثير من روحي.. من خيالي،..

■ **حسناً.. لنترك ذلك، ولنستعرض شيئاً من فصول سيرتك الفنية**

□ □ قبلها دعني أكمل إجابتي على سؤالك السابق.. صدقاً إنني لاأستطيع تحديد سرية العلاقة أو عمقها بين الفنان واللوحة.. كل لحظة في الزمن الإبداعي تشكل علاقة خفية بين الإثنين، والفنان غير مجبر على فضحها بوقاحة، لأنه عندها يرتكب نوعاً من اغتصاب ذوق الجمهور، والأفضل أن تبقى متعة الإكتشاف من حق المتفرج إني احافظ على منهجي في العمل، فأقف أمام نافذتي، وهي نافذة قديمة اخترتها لتمثل الواقع الذي اشرف من خلاله على عالم من الخيال، يوحي لي بالكثير من التصورات، وهذا نوع من الحنين إلى الجذور: طفولة، وطن، أهل، أحبّة..

■ **قبل أن نوغل في مفاصل هذه الجذور.. أعود فأذكرك بشيء من سيرتك الفنية؟**

□ □ ولدت في زحلة، ودرست الرسم في مرسم بوريس نوفيكوف، وفي أكاديمية شاربانتي ولاغرانت شوميير؛ أقمت معارضي الفنية في لبنان والبرازيل واسبانيا والسعودية وسويسرا وبلدان كثيرة آخرى كما شاركت في معارض جماعية في صالون «أوتوم» في باريس، وأنا عضو دائم في صالون الخريف الباريسي هذا، كما شاركت في معارض اليونسكو ومعرض الفنانين العرب في نيقوسيا ومعهد العالم العربي في باريس وغيرها.جئت إلى باريس عام ١٩٧٨ وبقيت فيها طويلاً.

■ **وهل قدمت لك باريس اضافات على فنك؟**

□ □ كل تجربة يمر بها الفنان فيها إضافة لخبرته الفنية، ومساهمة في تطوير هذه الخبرة.. باريس وسعت آفاقي وغذت خيالي وأفكاري.. إن ترددي الدائم على المشاغل والمعارض الفنية جعلني أعيد موازين خطوطي وألواني الجريئة، فاللون الرمادي ـ مثلاً ـ لايعني الحزن دائماً، فعندما يقف المرء أمام الجسور الباريسية متأملاً لون السماء المنعكس على نهر السين، يجد نفسه أمام منظر رائع بألوانه الرمادية المتميزة للتأمل والخيال..

■ **ألم تستفيدي من إنتمائك العائلي؟**

□ □ دعني أتحدث إليك بصراحة مطلقة.. كما تعلم أنا بنت عائلة معروفة، ولها وضعها الإجتماعي والسياسي، وعندما بدأت أرسم تعرضت إلى إنتقادات كثيرة، لأن الذي ينتمي لوضع عائلي معين، تفتح له أبواب، لكن في الوقت نفسه تغلق أمامه أبواب أخرى.. تفتح بسبب التسهيلات الإجتماعية، ولعلمك إن أبي جورج الهراوي معروف بدماثته وطيبته وحبه للأخرين، ومثله أمي نجلا الهراوي.. في البداية ساعداني، لكن في الوقت نفسه تعرضت لإنتقادات ولعلامات استفهام وشك بمقدرتي الفنية خاصة من قبل أولئك الذين نظروا إليّ من



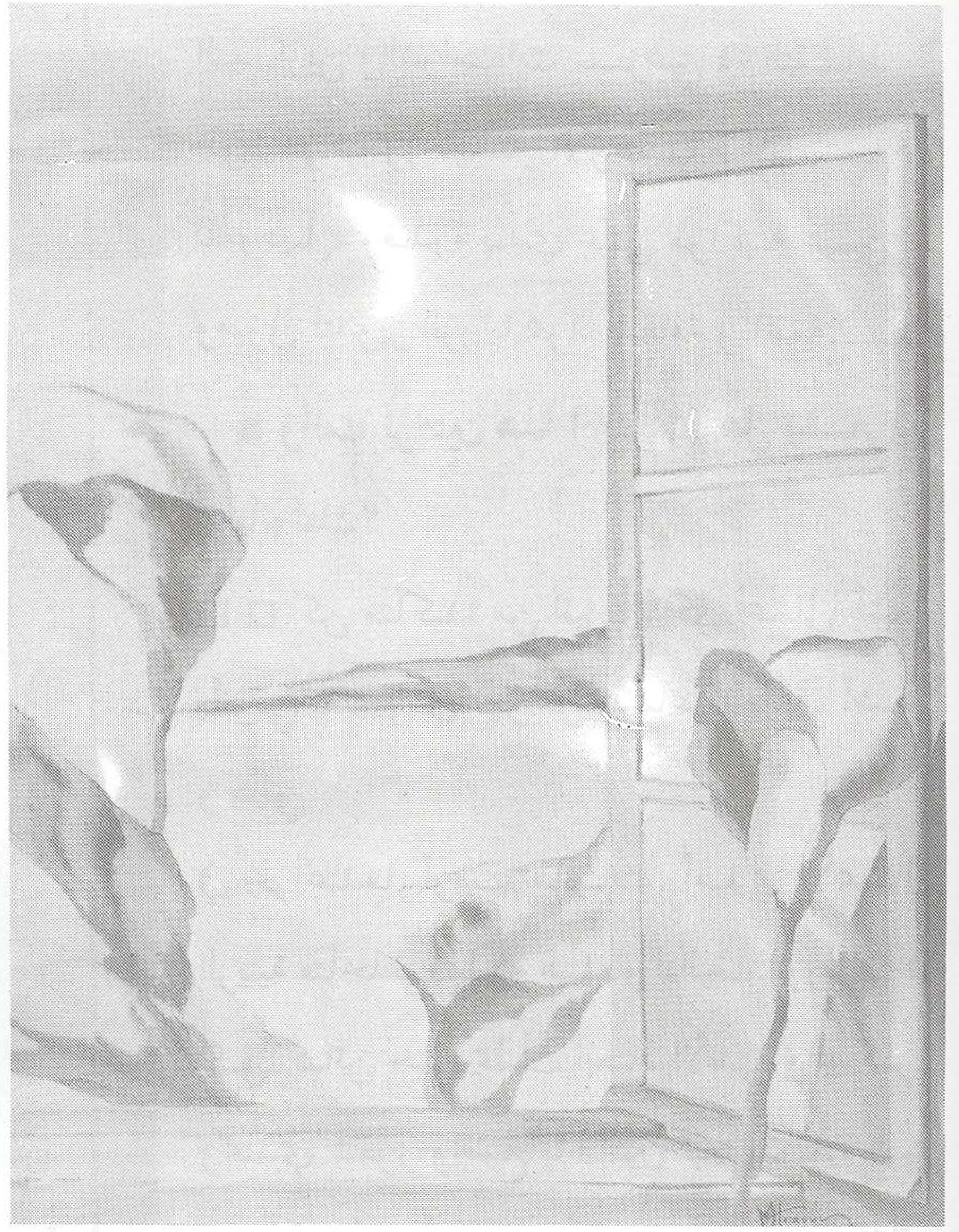
مرشا هراوي

خلال وضعي العائلي ولكنني منذ البداية حسمت هذا الأمر، وعرفت أن عليَّ أن أبذل جهداً مضاعفاً، خاصة وأن روح التحدي الإجتماعي مفقودة عندي.. دائماً أظهر إمرأة مندمجة بمجتمعها، رغم احساسي أن لاعلاقة لي به وبما يفكر، ولم أشعر بضرورة أن أراعي الأخرين، لكنني أحترمهم.. ليس تناقضاً، إنما هي طبيعة حياة أعيشها.

■ **تارة تظهر ملامح من البيت البقاعي ومقرنصاته وقبابه، وتارة تغيب البيئة ومفرداتها من لوحاتك.. لماذا؟**

□□ في هذه المسألة لي وجهة نظر.. يلجأ الكثيرون إلى رموز بيئية متعددة يضمنونها لوحاتهم، لكنك عندما تدقق في قراءتك لهذه الأعمال تجد أنها خالية من روح البيئة، وأن هذه الرموز والمفردات لاتعدو أن تكون سوى استعارات لالزوم لها وحجة البيئة ــ للأسف ــ فتحت المجال واسعاً لقليلي الموهبة أحياناً كثيرة.. تماماً مثلما يعبرون عن آلامهم وأحزانهم الخاصة.. كلنا لنا أحزان وآلام وعشنا لحظات صحمة..

إنسانياً أفهم وأتعاطف مع هذه المشاعر الإنسانية، لكن في الفن أنظر إلى المسألة من زاوية أخرى.. زاوية الصدق، وامتلاك الموهبة، والحرفية والتمكن والقدرة على التعبير.. عندما يجتمع ذلك كله، لايمكن أن تغيب البيئة



مهتا هراوي

بروحها الممتدة فينا من الولادة إلى يوم البعث.

■ **دائماً، أو على الأقل فيما شاهدته من أعمال، نراك تطلين على البقاع وبيوته من خلال النافذة.. لماذا؟**

□ □ النافذة هي الحرية.. هي البحث عن الفرح.. عن نور.. نظرة إلى المستقبل.. إنها ترمز إلى شيء ما، ودائماً ينفذ النور منها.. لقد تعمدت في أعمالي الأخيرة، إختيار النافذة كموضوع، أرى من خلاله منظراً بقاعياً أو بقايا بيوت وقناطر تظهر بينها تارة أغصان شجرة دون هوية وطوراً أزهار برية.. إنها حالات أعبر عنها بسعادة كلية.. قنطرة فارغة، وأخرى ممتلئة ونافذة مفتوحة على الليل وأخرى بيضاء.. كل هذا موجود في أعمالي وله أبعاده الرمزية التي لا أحاول فرضها على أحد، لكن أحاول تقديمها بإقناع فني.. وأخيراً تأتي القناطر أحياناً كمفاتيح للدخول إلى حالة فنية.. إنها أساس اللوحة عندي ومفتاح الدخول في رحابة الفن.

■ **هذه القناطر التي تؤطر أعمالك عامة تغيب عندما ترسمين في جزر الكناري لماذا؟**

□ □ مرحلة الكناري هامة، أنتجت خلالها العديد من اللوحات الفنية لايوجد عندي تفسير محدد لذلك، لكن ربما يكون البحث عن الطمأنينة.. أو الغطاء.. أو هي نوع من التخييل استسغته وأحببته.. لاأدري لكنها قراءتك وأنت حرّ فيها، واحترمها بالطبع.. وفي كل الأحوال أحب أن أسر لك أنني تعلقت عاطفياً بالبيت والقنطرة، ويحضرني دائماً منزل جدي الزحلاوي، حيث ولدت وترعرعت، وعندما تهدم البيت ومات الأهل لم يبق لي مكان غيره لأتعلق به، فرسمته ثم كررته واشتغلت على عناصره ولونت حديقته وبعد معرضي الأول ذهبت إلى المكسيك، ثم توالت معارضي الخارجي، وأحسست أنني مسؤولة عن وجه حضاري وثقافي لبناني عليّ أن أظهره، وأخذت أعمالي تتطور وتنضج لم يبق البيت مرتبطاً بمكان وزمان أو بمنطق هندسي واقعي، بل أصبح للقنطرة وجود رمزي، استمد منها الشكل والحركة المنحنية في تأليف اللوحة.. صرت أتعاطى معها بحرية كاملة.

[جاء في قراءة للناقد الفني أحمد بزون: نادراً ماتذهب مرتا الهراوي في لوحتها البيئية إلى أنسنتها بشكل مباشر، حتى أن البيوت تبدو فارغة من ناسها، فهي آتية من ذاكرة شبه ميتة، أو من زمن قديم ثم أنها لاتقدم إلينا البيت مثلما يقدم فنانو المنظر الطبيعي، أي من الخارج، إنما تشتغل على مقاطع منه، في الداخل أو في الخارج، كأنما ذلك يؤكد أن هذا البيت ليس حقيقة كاملة، إنما هو مقاطع من الذاكرة أضف إلى ذلك أن في الصورة نواحي ليست سوى نسيج خيالي، ونسيج شاعرية تأليفية، كأن ينفتح المشهد مثلاً على فضاءات خيالية، تجعله يرتفع إلى مافوق الواقع أو يسبح في شاعرية خاصة].

■ لننتقل من وتر العاطفة المتبدي في أعمالك القروية إن صح التعبير، إلى عالم الجسد والدراسات الإنسانية، الموضوع الذي خصصت له حيزا كبيراً في إنتاجك الفني.. وبداية كيف بدأت علاقتك بهذا الموضوع؟

□ □ عندما كنت طالبة في أكاديمية شار بنتيه ثم في الغرانشوميه مررت على هذا الموضوع بلا إهتمام أو تركيز ولكن عندما عدت إليه فقد كانت عودة ممتلكة لحرية في التعبير وقوة في الخط وقدرة في التجديد والبحث عن جمالية الأشكال الإنسانية كأنها متممة للطبيعة عملت على هذا الموضوع مع مجموعة من الفنانين الفرنسيين في محترف واحد. والأهم أنني إكتشفت في تلك التمارين والدراسات سرعتي في التقاط الموضوع، وإختيار الأوضاع المناسبة للموديل، وقدرة يدي على مواكبة عيني وميولي لتدوير الزوايا بمواد شفافة وناعمة.

■ وأنت ترسمين هذا الجسد.. هل تشعرين بأنوثتك؟

□ □ كن متأكيداً من أنني في كل أعمالي أشعر بأنوثتي تغتسل في نهر من المشاعر العذبة، أشعر وكأنني
في بحر عندما أرسم مائيات. أما في الأعمال الزيتية فتأخذني ملكة البناء والتأليف. ورأيي أن كل كائن حي يملك أبعاد الأنثى والذكر، وعندي شعور واضح بالحالتين تبعاً للمادة التي استعملها كي أنفذ إلي تحقيق حلمي الفني الهائم داخل نفسي وتثبيته.

■ وكيف كان استقبال هذه التجربة؟

□ □ فنياً..؟؟

■ إجتماعياً.. خاصة وأنك تنتمين إلى بيئة ذات خصوصية معينة؟

□ □ أعتقد أننا عندما نتعامل مع موضوعاتنا بطبيعية ودون غاية تحدٍّ إجتماعي رخيص، فإننا نتمكن من فرض مانريده.

■ في لوحات العري، تبتعدين عن الابتذال في اسلوب تقديم الجسد الإنثوي والذكري في آن واحد، فالجسد بالنسبة إليكِ موضوع جمالي قبل أي شيء أخر.. ماذا تقولين؟!

□ □ لقد كنت واعية لتعاملي مع الجسد



مرتا هراوي

الذكوري وتجسيده، وواعية لشرقيتي وإنتمائي لعائلة تقليدية، وواعية أيضاً أنني لم أقترب منه بقصد إثارة زوبعة إجتماعية بل لغاية فنية محددة الملامح، لهذا استقبلت التجربة بإحترام.. دائماً أكرر أن الأمور تأتي طبيعية عندما ننتظر الأوقات المناسبه وتمتلك الخبرة الفنية..

لقد حذرني البعض من عرض هذه التجربة، لكن إيماني بها، وبما أنجزته جعلني أتخطى أرضاء بعض المتطلبات الإجتماعية.. إنني لاأحب ظلم نفسي ، لاأساوم في مسألة حرية الفنان في التعبير عما يريده.. وتلك هي القوة بحد ذاتها.. وصدقني لم أشعر بحياتي أنني مظلومة كإمرأة شرقية..

[وعن هذه التجربة قالت الناقدة لور غريب: *..أجساد في حركات تأملية، وعريها يضيف إلى وثباتها أو تجمدها نوعاً من العزلة الباحثة عن الإنزواء الداخلي بعيداً عن الإثارة أو الإغراء، ولجأت لمواد مختلفة تأطيراً لتضاعيف الجسم والتواءاته وإنحناءاته مستعينة بلعبة الضوء والظل بغية ترسيخ الحجم التضخيمي*



مرتا هراوي

لهيكليته وكأنها تمتحن قدرتها في سكب الشكل والإيحاء بتفاعلاته الداخلية في خطوط مجزأة لاتقبل الإنحراف عن ضوابطها الطبيعية والواقعية].

■ **الحرب القاسية التي عاشها لبنان ألقت بظلالها على أعمالك، فكان معرض «أزهار ودمار» الذي أقمته في باريس. هل تعتقدين أنك عبرت عن هذه الحرب وأنت بعيدة عنها؟**

□ □ رغم أنني اود احالتك إلى الإستقبال النقدي لهذه الأعمال، إلا أنني سأسايرك فأجيبك بقناعتي في هذا الموضوع.. عندما نعيش الحرب، ونتحول إلى سكان ملاجىء محاطين بقصف وضرب يجعلنا مسكونين برعب دائم ومن لحظة قاسية لا نعرف متى سيكون قدومها.. برأيك في مثل هذه الأجواء هل نستطيع إنجاز لوحة فنية؟! أنا أشك بذلك.. وأعتقد أن الشعور الذي تراكم خلال ساعات الحرب التي عشناها، كان يحتاج إلى وقت، حتى يتفجرّ في لوحات، وكانت باريس هي مكان هذا اللقاء الحميم بين الذاكرة العاطفية والذاكرة البصرية.

■ **ولماذا كانت تحت عنوان «أزهار ودمار»؟**

□ □ انطلقت من الأزهار لأنها تعني إرادة البقاء والأمل، وألحقت بها الدمار الذي يعبر عن الواقع الذي عشناه، لكني جعلته لوحة فنية فرحة تموج بالخطوط، ومتفائلة بما سيأتي.. إنني أكره التشاؤم.. موضوعاتي مختصرة، لإعتقادي أنه يجب أن يكون هناك موضوع واحد ننطلق منه وندور في فلكه وهنا كان الموضوع الأساسي هو الدمار الذي أصاب لبنان، لكنني صورته في عدة أشكال، إنما يبقى فيه إنسان واحد، هو المرأة لا الرجل، لأنني إمرأة صممت على الإختيار، ولأتمكن من التعبير عن مشاعري الخاصة في موقف تأمل المرأة صامدة في ذلك التأمل، حيث يبقى من البيت المتهدم قنطرته، وهذه القنطرة تركتها تظهر في كل منزل لأنها

ترمز إلى الحماية والأمن والإطمئنان.

■ **وبماذا تفسرين هذا الهدوء اللوني، رغم أنها لوحات تتحدث عن الدمار؟**

□ □ إنا لاأخلط كثيراً بين الألوان في لوحاتي، هذه خاصيتي. فمثلاً إذا بدأت باللون الأصفر تجدني ألعب بكل مشتقاته في اللوحة الواحدة، وهكذا تخرج صفراء أو زهرية أو زرقاء.. مع هذا، هناك ألوان، أحب الجمع بينها في اللوحة الواحدة كالأزرق والأخضر.. على كل حال.. أنالي فلسفة خاصة في علاقتي مع الألوان.

[*في تقديمه لمعرضها «أزهار ودمار» أشار الشاعر الكبير صلاح ستيتيه، إلى أن مرنا تبدو مشدودة إلى هاجس التزيين، وبشكل أقل تستخدم لوناً واحداً تتنقل في تدرجاته اللونية الممكنة، محملاً بالعلامات أو الدلالات، ومن هنا تخلق نوعاً من الشعر، مثلما هو نوع من المضايقة. وهي من خلال إزدواجية التعبير وشد الإنتباه إلى مناطق أخرى، تجعلنا نتأكد أن التزيين الظاهر ماهو إلا قناع لعذابات عاشتها، وربما عشناها معها، وعبرت عنها برومانسية مميزة... مرنا تضيف قلقاً على قلق وتحمّل الورقة شكلاً رمزياً، ومأساوية هشاشة الأشياء، وكأنها تهمس إلينا أن الوردة والعصفور يمكن أن يكونا أكثر ديمومة ومقاومة منّا نحن بني البشر*].

■ **في كل الموضوعات التي عبرت عنها.. هل تضعين المشاهد في إعتبارك عندما تنجزين لوحتك الفنية؟**

□ □ أعتقد أن المهمة النهائية للوحة هي أن تكون مفهومة من أكبر عدد من الجمهور.. وهي تعيش من خلال نظرة الأخرين إليها وتفاعلهم معها، معنى هذا أن لجمهور اللوحة ونظرته إليها أهمية في حياتها، وبهذا المقدار أتنازل له فيها، لكن دون أي مساومة لمشاعري أثناء تنفيذها.. ربما باللاشعور يكون المشاهد حاضراً، ولهذا فإن لوحتي مؤهلة للعرض في أكثر من مكان، ولأكبر عدد من نوعيات المتلقين. وهذا لايلغي هوية هذه اللوحة، وتعبيرها عن خالقها.

■ **لاحظت تنوعاً واختلافاً بالمواد المستعملة.. من زيتي إلى مائي إلى صيني وغيره.. لماذا؟**

□ □ الموضوع هو الذي يفرض المادة التي اعبر عنها، وأحياناً اللون هو الذي يحدد هذه المادة.. ولهذا تجدني أحياناً أجمع في اللوحة الواحدة أكثر من مادة، شريطة خلق هارموني مميز.. أما تفسير ذلك بدقة، فلا أجد التعبير المناسب له.

■ **كيف تنظرين إلى مسألة التجارة الفنيّة؟؟**

□ □ أرى أنه من واجب الفنان الإحتفاظ ببعض الأعمال التي تمثل بعض المراحل التي مر بها إنتاجه الفني، ولهذا تراني أترك لنفسي حق امتلاك بعض لوحاتي ولكن بشكل عام، فإن الفنان يبدأ مثالياً، ثم مايلبث أن يدخل في دوامة التجارة الفنية، أي التخلي بسهولة عن أعماله، خاصة إذا دخل دوامة العرض والطلب

أنا اليوم أرسم لأبيع، ولست مثل الذين يدّعون عدم الإهتمام بالسوق، وما احتفظ به من أعمال قد يلزمني في حال إقامة معرض شامل لعدة مراحل من أعمالي.

■ **كيف تصنفين فنك؟**

□ □ على صعوبة ماتطلبه، أنا أعتبر نفسي فنانة لبنانية شرقية عاشت في باريس، وفي إمكانها أن تُظهر للجمهور الفرنسي والعالمي، أنّ في لبنان فناً له أهمية وخصوصية ربما لاأريد الإدعاء والإعتراف بأنني أتيت بشىء عظيم للفن، إلاّ أنه لأعمالي خصوصية، وباختصار مابالقول أنني أجمع بين التراث والتيارات الفنية الأوروبية الحديثة.

أنني أشعر اليوم بإنسجام تام مع النفس لقد وجدت طريقي وعرفته جيداً وهذا ليس بالأمر السهل ياصديقي.

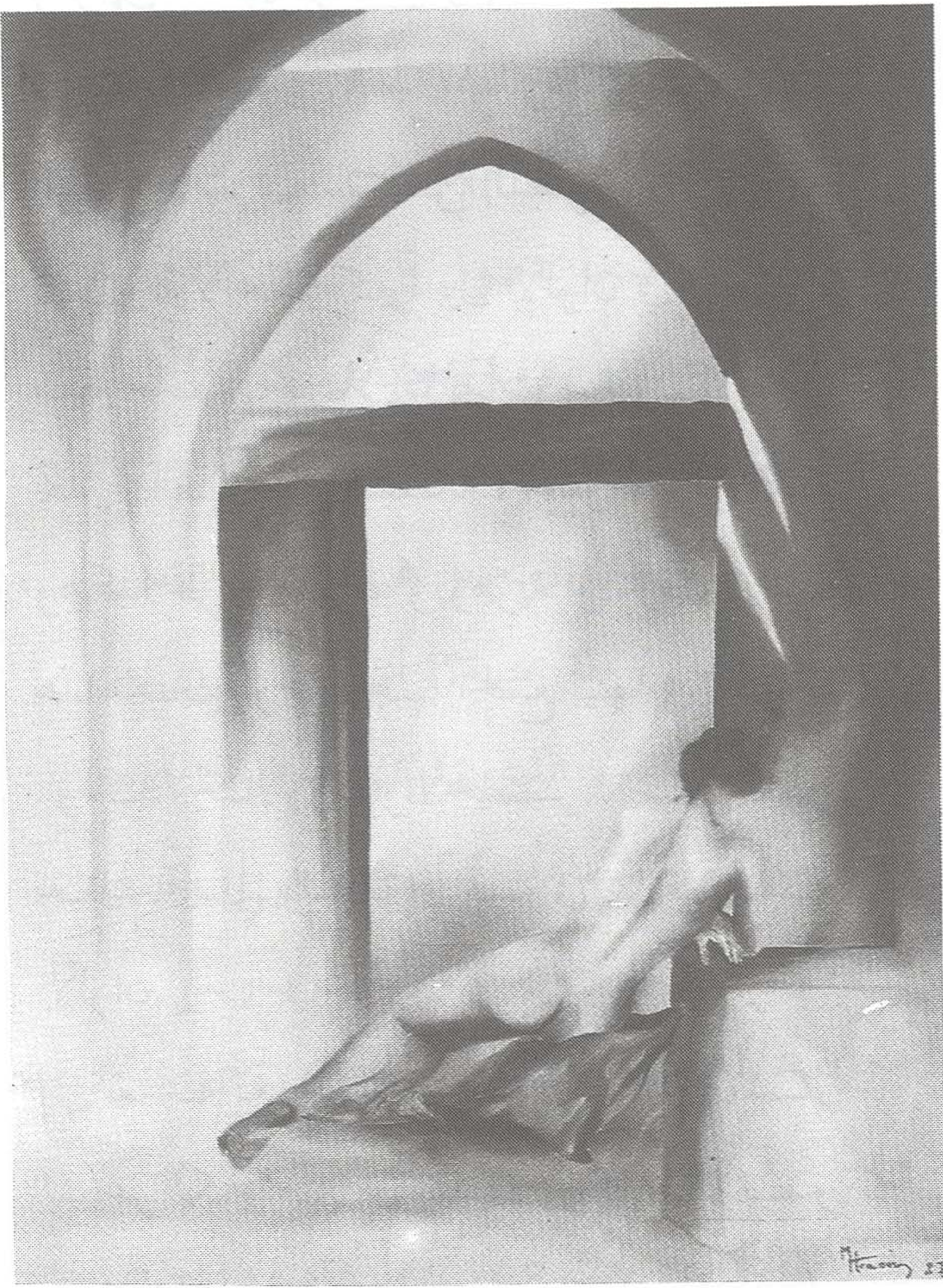
■ **ماهي الدوافع التي تغير رغبتك في الرسم؟**

□ □ هناك دوافع كثيرة في مقدمتها الممارسة والتجربة المعاشة،لايستطيع الفنان إنتظار الوحي أو الإلهام حتى يرسم، بل يجب أن يفرض على نفسه نظاماً يومياً صارماً ومن خلال ممارسته اليومية تأتيني الموضوعات والأفكار.

أما التجربة المعاشة، فهي عندما يصطدم الفنان بتجربة معينة تثير خلجات نفسه ومكنونات قلبه فيصبها في لوحة معيّنة وعندما يكون الفنان في طور التحضير لمعرض، يتولد لديه حافز لخلق موضوع معين والتحضير يثير رغبته في الرسم.

■ **وهل تبدأين الرسم بمجرد مجيء الفكرة أم تؤجلين إلى حين إكتمالها؟**

□ □ عندما أجد نقطة الإنطلاق، أي الفكرة المميزة، اطمئن كثيراً، واعتبر أنه أصبح لدي سيل من اللوحات، فأحاول لحظتها ممارسة نشاطات مختلفة كالرياضة الجسدية والسباحة، لاستعيد نشاطي الجسدي، ومن ثم أضع تصميماً يجسد هذه الفكرة، وبعدها أبدأ الرسم.



منى هراوي

واقع الفن التشكيلي المعاصر في الغرب

وأزمته الراهنة

د. عز الدين شموط

القيت هذه الدراسة في الندوة الدولية المرافقة لبينالي القاهرة (١٩٩٤) الذي انعقد تحت شعار (الطليعة وما بعد الطليعة)، مما خلق عندي شعور بأننا نبحث الآن في المنطقة العربية عن نموذج ثقافي جديد، وجدناه في سلعة ثقافية مسبقة الصنع، وكأننا نريد لبس ثوب مليء بالبقع كما هي حال الملابس المستعملة (البالة)، التي تصل الينا من أوروبة لتباع في اسواقنا الشعبية.

بعض النقاد الأوروبيون الذين شاركوا في الندوة المذكورة وجدوا عندنا سوقا سهلة لترويج بضاعتهم الكاسدة.

حيث تشهد الحركة التشكيلية الغربية اليوم أزمة كبيرة جداً، ليس على مستوى تسويق الأعمال فقط وانما على مستوى مفهوم الفن والقيم التشكيلية بشكل عام، وتجري في الغرب اليوم عملية تصفية حسابات وإعادة تقييم لتجربتهم التشكيلية منذ بداية هذا القرن، حيث ظهر العديد من المقالات والدراسات النقدية التي تناولت هذه الفترة.

ولفهم ذلك لابد من مراجعة سريعة لأهم طروحات الحركات التشكيلية للوصول الى اسباب الأزمة الراهنة.

وقد قسمت الدراسة الى ثلاثة اقسام:

القسم الأول: يستعرض اهم الحركات التشكيلية الطليعية.

القسم الثاني: يدرس ازمة التسويق وتأثيراتها السلبية على قيم الفن.

القسم الثالث: يضم تحليل لهذه الأزمة ويستعرض النقد الذي تتعرض له اليوم بصفتها ازمة فكرية وتشكيلية.

متغيرات القيم الجمالية:

كان المعرض الذي أقيم في عام (١٩٧٧) بمتحف (الفن الحديث) بباريس (دوشامب)، الأب الروحي لفن الطليعة المعاصر مناسبة، تذكرنا بأن هذا الفنان عندما عرض (علاقة القوارير) في عام (١٩١٤) كان يريد تحويل الادوات العادية والمستعملة في حياتنا اليومية من ادوات استهلاكية الى عمل فني!، وكان (دوشامب) يكتفي بوضع توقيعه فقط على السلعة مسبقة الصنع READY MADE ليؤكد أن وضع أي شيء في (المتحف) يمكن ان يتحول الى عمل فني.

منذ ذلك الوقت زالت الحدود الفاصلة بين الفن واللافن، فدمرت بذلك قيم ومعايير اللوحة الاخلاقية والاجتماعية والتجارية، وكل المبادىء التشكيلية المتوارثة، مما اوقع النقاد في حيرة من امرهم، وأخذوا يتساءلون عن الحدود والقيم الفنية التي يمكن اعتمادها لتمييز العمل الفني عن المنتجات الاخرى للمجتمع؟..



فرنسيس بيكون

خلال الثلاثين عاما الماضية طرأت تحولات كبيرة وعميقة، ليس فقط على طبيعة العمل الفني وقيمه التقليدية، وإنما على طبيعة الفنان أيضاً، وعلاقته بالجمهور، وصالات العرض والمتاحف، ونقاد وتجار الفن.

لقد ارادت حركة الطليعة اعادة النظر بمفهوم اللوحة والمواد والادوات، ليحل محلها مواد وتقنيات جديدة لاحدود لها، مما غير الاسس الجوهرية للعمل الفني الذي لم يعد له وجودا ماديا ملموساً أحياناً، وانقطع عن كونه انطباعاً منسجماً، يستجيب لحاجات اجتماعية، وفكرية، ووجدانية للإنسان وتحول الى لعب وتسلية، ونرى الفنان (لارا) يضع تحت تصرف الجمهور فرشابلاستيكية كبيرة ومنتفخة، يمكن القفز

واللعب عليها بهدف، نقل المشاهد المتأمل الخامل الى متلقي فاعل يساهم في سير العمل الفني بدافع التسلية، مما يدعوه للعودة الى ذكريات الطفولة، خارج قيم اللعب التقليدية كالربح، والخسارة واتقان قواعد وقوانيت مسبقة، عندها يدخل المتلقي بشكل ارادي وعفوي بلعبة الفن والابداع، عن طريق الفعل الحركي المباشر لأعضاء الجسم، لذا فإن جسم المشاهد له دور هام في اللعبة الفنية، وفي الوقت نفسه اقر فن الطليعة بشرعية الجمال السلبي والمقرف، ويقول (بودرياد) في مجلة متحف الفن الحديث باريس، تعليقا على اعمال الفنان (فرانسيس باكون) و(روستا) و(ريني):

[لمعرفةما سيصبح جميلاً بعد خمس سنوات،
يجب مراقبة ما هو بشع ومقرف اليوم]

وهو يذكرنا بأن اليونك PUNK الذي كان الناس يرونه قذرا ووسخا، يتأففون منه بسبب تجواله في الشواع حاملاً الجرذ على كتفه، قد اصبح اليوم (موضة) فنية بل واتجاها فنياً طليعياً معاصراً!!

ويذكرنا (انزيو) بعد زيارته لمعرض «باكون» في القصر الكبير بباريس عام (١٩٧١) ومعرضه في ربيع عام (١٩٧٧) في كاليري (كلود) بأنه من الطبيعي ان تكون لوحات هذا الفنان غالية الثمن، لانه يتألم ويتعذب نفسياً، وهذا العذاب حتمي بالنسبة لفنان مدمن على الخمر، ومع العلم أنه ليس هناك ثمن لعذاب هذاالفنان، والدليل على ذلك، هذه النظرة السوداء لصورته الشخصية البشعة، يقول «انزيو»:

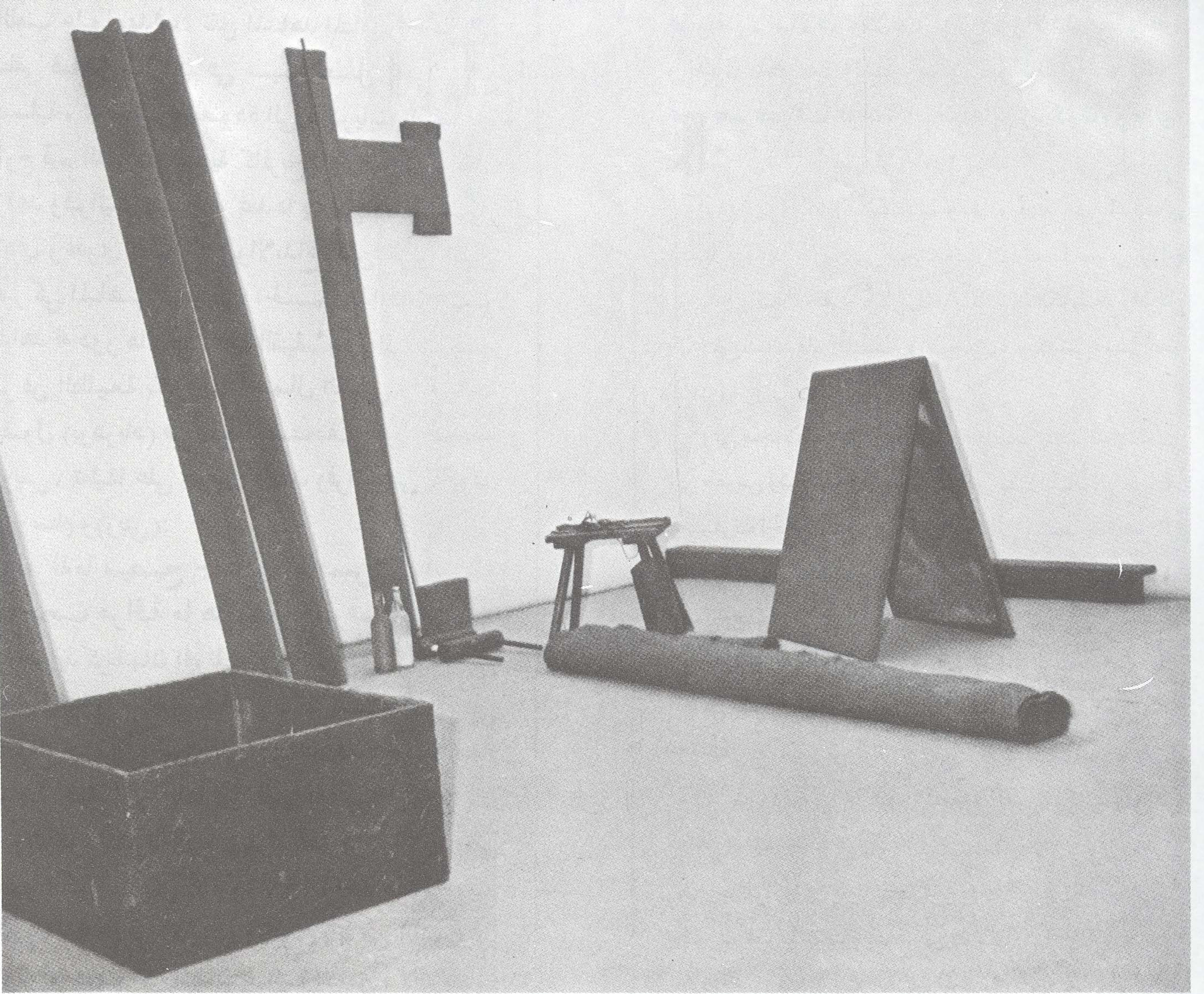
- ان تشويه الوجه والجسم عند (باكون) يختلف عن التشويه في رسوم (بيكاسو) فهذا الايرلندي يريد أن يلفت الانتباه الى تدهور جسم الإنسان وسيره نحو الموت، مما يخلق عندنا قلقا داخليا يتجاوز كل تعبير، خاصة عندما نرى اشخاص (باكون) تندفع الى القيء في المرحاض، لهذا فهو يرسم وجوها مشوهة تصرخ، الفم العريض، والمفتوح يملؤها الفك والاسنان المكسرة، والرجل بجسم الطفل، يهدم جسمه بكل عفوية ولامبالاة، والانف معوج، والاذن مقطوعة، والعيون مفقوعة، والبطن مبقور، وكان الجسم قد مر على لغم فمزقت اوصاله، انه عالم (باكون) وحالته المرضية المسماة «شيزوفرينيا»(١).

اما (غيو) فيعتبر النفايات والقاذورات ذات تأثير قوي وفعال، ولها مكانها في المجتمع، وان الجمال يخفي وراءه البشاعة، كما يخفي العطر رائحة الانسان الكريهة، وان كل شيء في العالم قابل للتفسخ والانحلال، وكل شيء يسير نحو الموت والزوال.

وفي مجالات عديدة حول فن الطليعة النشاط التشكيلي الى طقوس وشعائر، وأصبح المهم هو عمل الفنان، وحركته، ومشاركة الجمهور، وبالتالي تحول الى منشط ثقافي وناقد فني، لأن المهم بالنسبة اليهم، هو (فكرة العمل الفني) وليس العمل بحد ذاته.

وهكذا كان يتم الخلط بين عدة انظمة فنية في العمل الواحد... (نحت - عمارة - رسم - مسرح - موسيقى.. تصوير فوتوغرافي - حفر - طباعة - رقص - نشاط - سياسة)، مما حول العمل الفني الى استعراض سمعي - بصري - حركي.

وخلال الثلاثين عاماً الماضية تعددت المذاهب والاساليب، وظهرت حركات فنية تفوق في تنوعها، ما ظهر خلال كل تاريخ الفن، فتداخلت القيم والمعايير والمفاهيم، وبما أن كل حديث اليوم يصبح قديماً غداً، اخذت كل حركة تتجاوز المألوف والمعتاد، وصار هناك نوع من التصعيد والمزاودة، وراحت كل حركة طليعية جديدة تتهم سابقتها بالقدم والتخلف والكلاسيكية والاكاديمية، وأصبح التجديد هدفا بحد ذاته، وصار الإبداع ترفا بعد أن كان حاجة ثقافية ونشاطا في صلب السلوك الإجتماعي، وهكذا أصبح الانتاج التشكيلي حراً الى درجة (العبث)، ولكن هذه الحرية وهذاالاستهتار بالقيم والمعايير أخذ يشكل نوعاً جديداً من العبوديةالتي اضرت بالفنان، وبالجمهور، وأوصل العمل الفني الى درجة كبيرة التفاهة في بعض الأحيان وأفقدت الفنان اعتباره، بعد أن فقد هذا معايير المهنة الجدية كمنتج لسلع ثقافية ضرورية اجتماعيا تستجيب لحاجات روحية إيجابية تسمو



جوزيف بويس

بالحياة، وترفع عالياً انسانية الانسان.

لقد استثمر تجار الفن المعاصرون مبدأ الاستعراض والفضيحة الذي اعتمدته الطليعة كمبدأ لخلق قيم فنية مصطنعة، واستعيض عن القيمة الطبيعية والاجتماعية للعمل الفني بالارتفاع المصطنع لاسهم الفنان في (بورصة) الفن.

اعلنت معظم الحركات الطليعية ـ في بدء نشوئها ـ عن قيم ومعايير في غاية التطرف، فالفن الطليعي الثوري الذي كان يغلي حماساً في السبعينات كالبركان، والذي كان يريد تغيير القيم السائدة وموازين القوى، متمرداً على المتاحف وسوق الفن، تحجم مع الزمن وقلمت صالات العرض ورؤس الأموال أظافره، فتأقلم معها. ومنذ بداية السبعينات تحول زعماءه ضمن فوضى القيم المتداولة تجتر عشب البنوك والمؤسسات الرسمية، وتم ابطال مفعول بقية أعضاء"، ضمن فوضى القيم المتداولة منذ ثلاثين عاماً، ويمكن رصد تحولين رئيسيين:

التحول الأول:

كان الهدف في بادىء الامر تجاوز حقيقة الصورة الفوتوغرافية، للوصول الى الواقع ذاته، فالفنان والمشاهد،

مدعوان للدخول بالعمل الفني والخروج منه.

وخلافا لتقاليد الفن اليوناني القديم، وفن عصر النهضة، والفن الكلاسيكي الجديد، الذي رسم فينوس ربة الجمال على أكمل وجه، عمل (تانغيلي) في عام (١٩٦٦) تمثالاً لفينوس - موجوداً الآن في متحف الفن الحديث في ستوكهولم - طوله ٢٧ متراً وعرضه ١٥ متر، يدخل الجمهور إلي داخله ويخرج منه كما يخرج المولود من بطن أمه، وبطن فينوس هذا ذو طوابق ثلاث، يستطيع استيعاب (١٥٠) شخصاً، ويوجد بداخله تلفون، ويعرض فيه فيلم صامت للممثلة السينمائية (غريتا غاربو).

لقد اعتبر فن «البودي آر» BODY ART ان جسم الفنان نفسه هدف العمل الفني، وخاصة حركة الجسم في الزمن الحاضر، وفي حيز معين (كالرقص)، فجسم الفنان والجمهور حل محل قماش اللوحة، لهذا قام الفنان (بريا تروغ) ببناء جدارين من الخشب في حديقة متحف الفن في نيويورك، ليعبرهما راكضا باكبر سرعة ممكنة، اما (زوزيو)فقد دهن في عام (١٩٧١) جسمه بمادة فوسفورية ليتحرك بغرفة مظلمة. (لم يبق من اعمل سوى صور فوتوغرافية معروضة بمتحف الفن الحديث بباريس).

بعد رفض الأساليب والمواد التقليدية النبيلة، كالدهان والرخام والاطارات المذهبة، ولتجاوز الفن ذاته، دعى مجموعة من الفنانين الى العودة الى الرمل والتراب والى عزلة الصحراء؛ لقد اعلن (ميشيل هيرز) في عام (١٩٦٨) - عندما حفر في صحراء كاليفورنيا دهاليز عميقة، رفضه لانتاج العمل الفني المتوارث، الذي يتحول الى سلعة متحفية مفيدة، فالانسان خرج من الأرض ليعود اليها وإلى موادها الأولية.

في أواخر الستينات وبداية السبعينات هجر عدد كبير من الفنانين، في اميركا وفرنسا، وانكلترا، وهولندا، الخ، المراسم وصالات العرض والمتاحف وتجار الفن والمتعهدين، ليعملوا في الأرض والطبيعة، فقطعوا الصلة المباشرة مع الجمهور، وكان صدى نشاطهم يصل عن طريق الصور الفوتوغرافية والافلام، اذ نفذوا اعمالهم على الرمل والثلج، فكانت اعمالهم تختفي بعد تعرضها لعوامل الطبيعة المختلفة، فلم يبق منها سوى تلك الصور والفلام التي اصبحت وثائق



آلان كابرو

يستثمرها مكتب (كاسل)، لقد ذابت الثلاث حفر على الثلج التي حفرها (سالمون) في عام (١٩٦٨)مع ظهور الشمس، اما اسم الفنان (بيزم) الذي كتبه في السماء بواسطة دخان الطائرة فقد ذهب مع الريح.

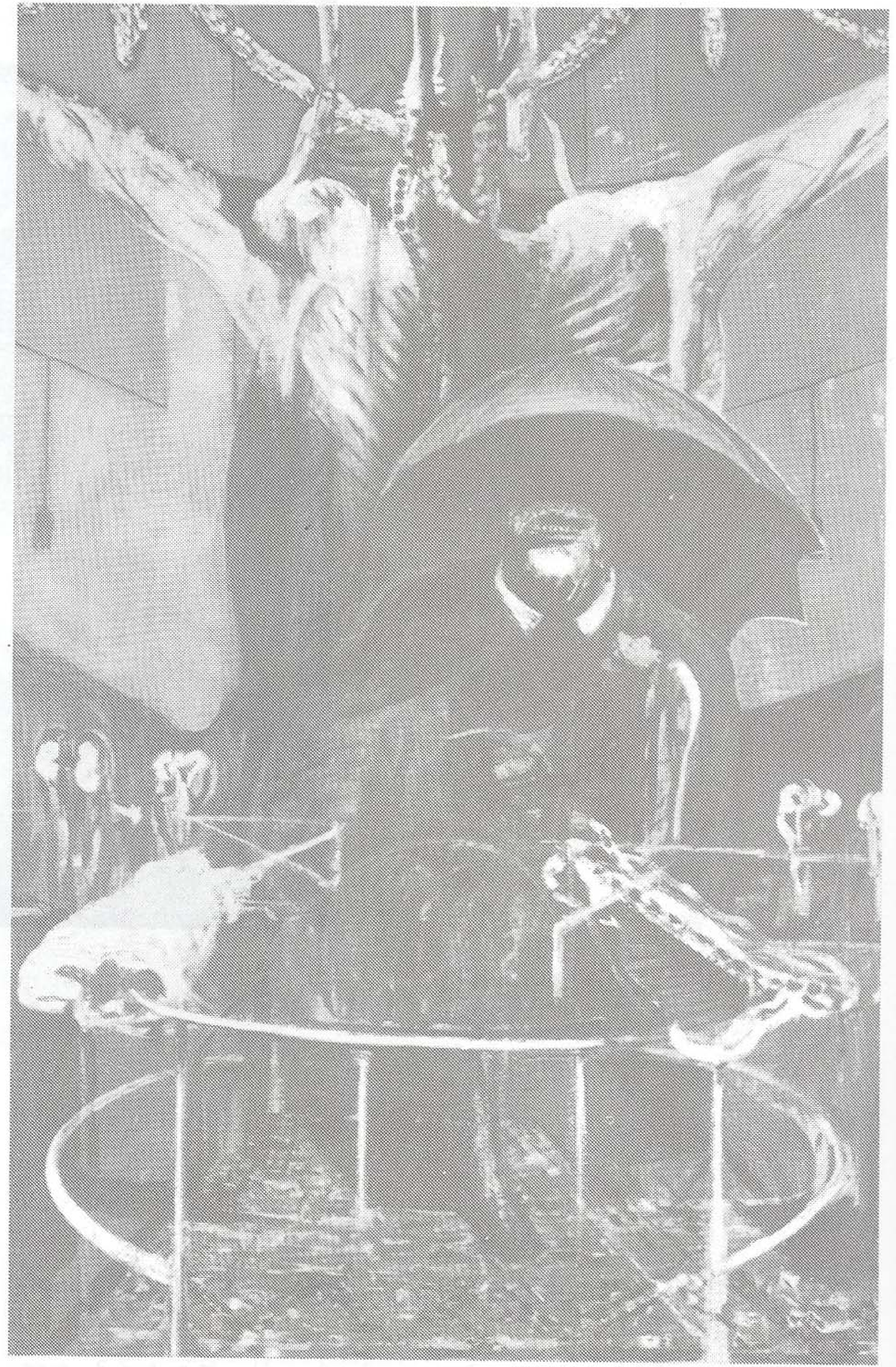
لقد كان هدف فن (لاند آر) LAND ART العمل في حيز طبيعي استمراراً لتقاليد الهنود الحمر وحضارة الأنكار والمايا، وقد اقيم في فينيسيا عام (١٩٦٨)، تحت عنوان (فينيسيا الخضراء)، حيث جددت قيم ومعايير ومفهوم العمل الفني كما يلي:

- [العمل الفني لم يعد له وجود الا من خلال ذوبانه بالطبيعة، لذا يجب تحويله الى حياة متحركة، وتحريره من جدران المتحف الاربع، دون حصره بشكل وحجم واسلوب دائم].

اما (بويس) فقد دعى الى جمالية ايجابية مربوطة بالطبيعة، واعتبر الحياة هي الفن الحقيقي، والفنان هو عمل فني بحد ذاته، وهكذا وسّع دائرة النشاط الفني لتشمل كل عمل انساني مهما كان نوعه، فالفن بالنسبة له هو تحويل وتجديد للمواد،



جوزيف بويس



فرنسيس بيكون

حتى تقشير البطاطا، واعداد الطعام بالمطبخ هو عمل فني، في عام (١٩٧٢) عندما استقال بويس من التدريس في اكاديمية الفنون في مدينة (اوستيردوف) في المانيا - احتجاجا على اسلوب التدريس التقليدي الذي يعتمد على دراسة التشريح، والمنظور، وطرق استعمال الالوان المختلفة، والتكوين، ونسخ الواقع والرسم عن (موديل)، أنشأ جامعته الخاصة العالمية والحرة للفنون، كان بابها مفتوحا لكل افراد المجتمع؛ وعرض في هذه الجامعة عمله الفني، المسمى (مضخة العسل)، ليربط بين الطبيعة، والتكنولوجيا، وليبرهن على ان العمل الفني المكتمل، وهو العمل في حيز اجتماعي طبيعي.

يعتقد (بويس) ان لكل انسان طاقة ابداعية مثله مثل الفنان، وان المهم (بمضخة العسل) هو تحويل الطاقة الابداعية الى عمل انساني خلاق يصل الى حدوده القصوى من الفعالية والمردود والتنظيم، مذكرا بذلك بخلية النحل، فالمهم بالعمل الفني كما اسلفنا، هو الفكرة، وسير العمل، وليس انتاج عمل فني جميل، يعرض بالمتاحف، وصالات العرض، وبعد ان اصبح (بويس) عضواً هاماً بحركة الخضر بالمانيا، كان يردد ان الفن االحقيقي موجود بالطبيعة، وأخذ يساهم مع اتباعه بزرع الاشجار في الشوارع العامة، وبمناسبة اقتناء متحف بال بسويسرا لعمل بويس (الموقد رقم ١) قام الفنان بالتجوال في شوارع هذه المدينة، مع فرقة موسيقية ترتدي اللباد، وتحمل العصي، تحولت هذه الظاهرة الى ما يسمى (بالموقد رقم ٢)، ولم يبق منها سوى الفيلم الوثائقي، ومن قبل ذلك - في آيار عام (١٩٧٤)، أقام كاليري رونيه بلوك بنيويورك معرضا لبويس، (معرضا بدون اعمال فنية؟، قائم على وصول الفنان الى صالة العرض محمولا من مطار كندي بسيارة إسعاف، بعد أن غطى نفسه باللباد ليعزل نفسه عن آثار الحرب الفيتنامية، وعن العنصرية الممارسة ضد الهنود الحمر، وبعد أن تحولت صالة العرض الى قفص وضع فيه ثعلبا، حبس (بويس) نفسه في هذا القفص لمدة ثلاث أيام، ليعود بعدها مباشرة الى المطار بواسطة سيارة اسعاف، ويغادر نيويورك، لم يبق من المعرض سوى فيلم وثائقي يسجل إقامة ومغادرة الفنان لهذا القفص، وقد باع (بلوك) في عام (١٩٨١) هذا الفيلم كعمل فني الى (صالة اوماي) التي باعتها بدورها عام (١٩٨٩) الى متحف (دارستاد).

ان المهم بالنسبة للفنان بعد اختفاء العمل، ان تبقى الفكرة وآثار الحدث الفني، الذي سيجبر النقاد والمؤرخين وعلماء المجتمع والبيئة والصحف والاذاعات والتلفزيون على التحدث عنه، فيدخل بذلك الثقافة العامة وتاريخ الفن واسطورة وتجارة الفن.

اما نظرية (الفن الفقير) آرت بوفرا **ART POVERA** كما



جيم دين

شرحها (جرمانو سيلا) في كتابه الذي صدر بمناسبة المعرض المقام في (تورا) بايطاليا، فهو نوع من الابداع ضد تجارة الفن، وضد الثقافة الرسمية وهو فن بسيط جدا بمواده، يهدف الى استعمال مواد طبيعية مهملة، خارج نطاق مادة الدهان، لهذا استخدم (كارل اندريه) و()روبير موريس)، و(سول لويت) منذ عام (١٩٦٠) موادا عادية جداً كالخشب والحديد، لأن المهم هو ملمس المواد الأولية وليس مظهرها المرئي.

امـا ريناتو باريلي فـيشـرح أصـول (الفن الحـركي) ACTION PAINTING فيقول: -[ان اصول ذلك تعود الى مـا كسبـه (روبير موريس) من الفن الحركي لجاكسون بولوك،، الذي كان يعتبر الاعمال الفنية كنماذج لسير عملية الصنع ولحركة جسم ويد الفنان في حيز طبيعي اثناء الرسم].

ولفت (باريلي) الانتبـاه الى ان الفنان (سـول وايت) في اعماله الأخيرة خرج من فن الحد الأدنى الى اعطاء مشاريع نظرية فنية، فدخل بذلك الى ميدان (الفن الفكري) -CONCEPTUEL.

منذ عام (١٩٦٧) اعتبر الفنان (جوزيف كوزيت) قيمة العمل الفني بفكرته فقط، فعندما عرض الكرسي والى جانبه صـورة فـوتوغـرافـيـة لنفس الكرسي، اراد تحـديد المفـهـوم (السيـمـولوجي) او اللغـوي لهـذا الكرسي، اي العـلاقـة بين العـاني، والمعني، أو الإشـارة التي ترسلنا إلى الأشـيـاء الطبيعية، اما الفنان (بين) فقد اكتفى بكتابة جملة (الموت شيء سهل) في لوحته السوداء التي عرضهـا (١٩٧٩) في متحف الفن الحديث.

اردا (الفن البـصـري الحـركي) -ART EINITIQUE، اعطاء انطباع بصري حي يولد ويستمر لفـتـرة ثم ليـخـتـفي بعـد ذلك، (روناتو) سلط على الدخان المتصاعد اضاءة غير ثابتة، ودعى الجمهور، لتحريك الضوء كما يشاء، متابعا بذلك تقاليد (مولي ناجي) ومن بعده فونتانا) الذي ربط الضوء بالمرآة العاتمة منذ عام (١٩٤٧)، و(لزير) الذي ادخل النظام الاليكتروني المغناطيسي في اعماله الموجودة في متحف الفن الحديث بباريس. اما (وين يانغ) فمنذ عام (١٩٦٨) استعمل مبدأ السيبيرتيك] -SYBERITIC رابطاً بذلك الصوت بالضوء؛ وبنفس العام قام

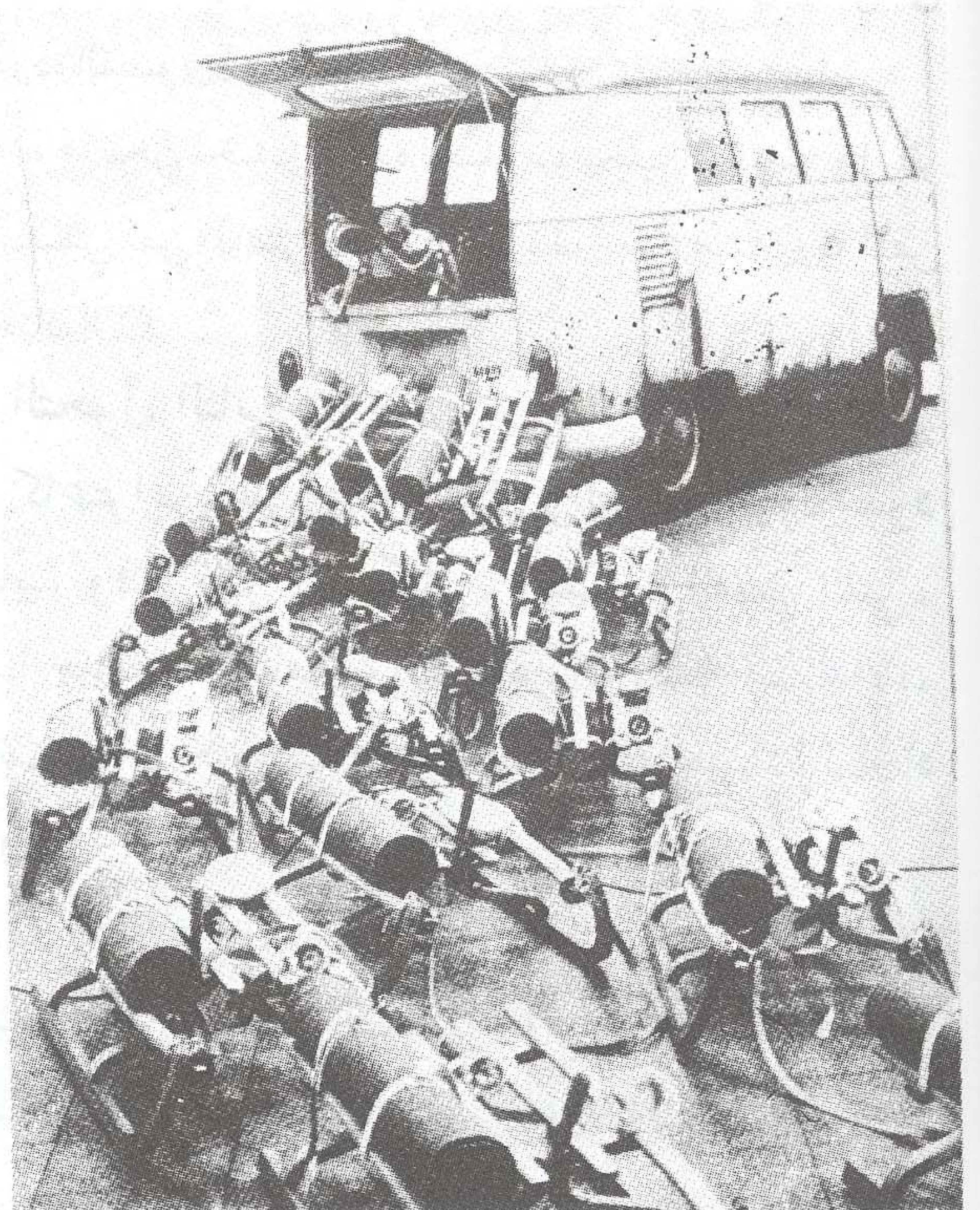


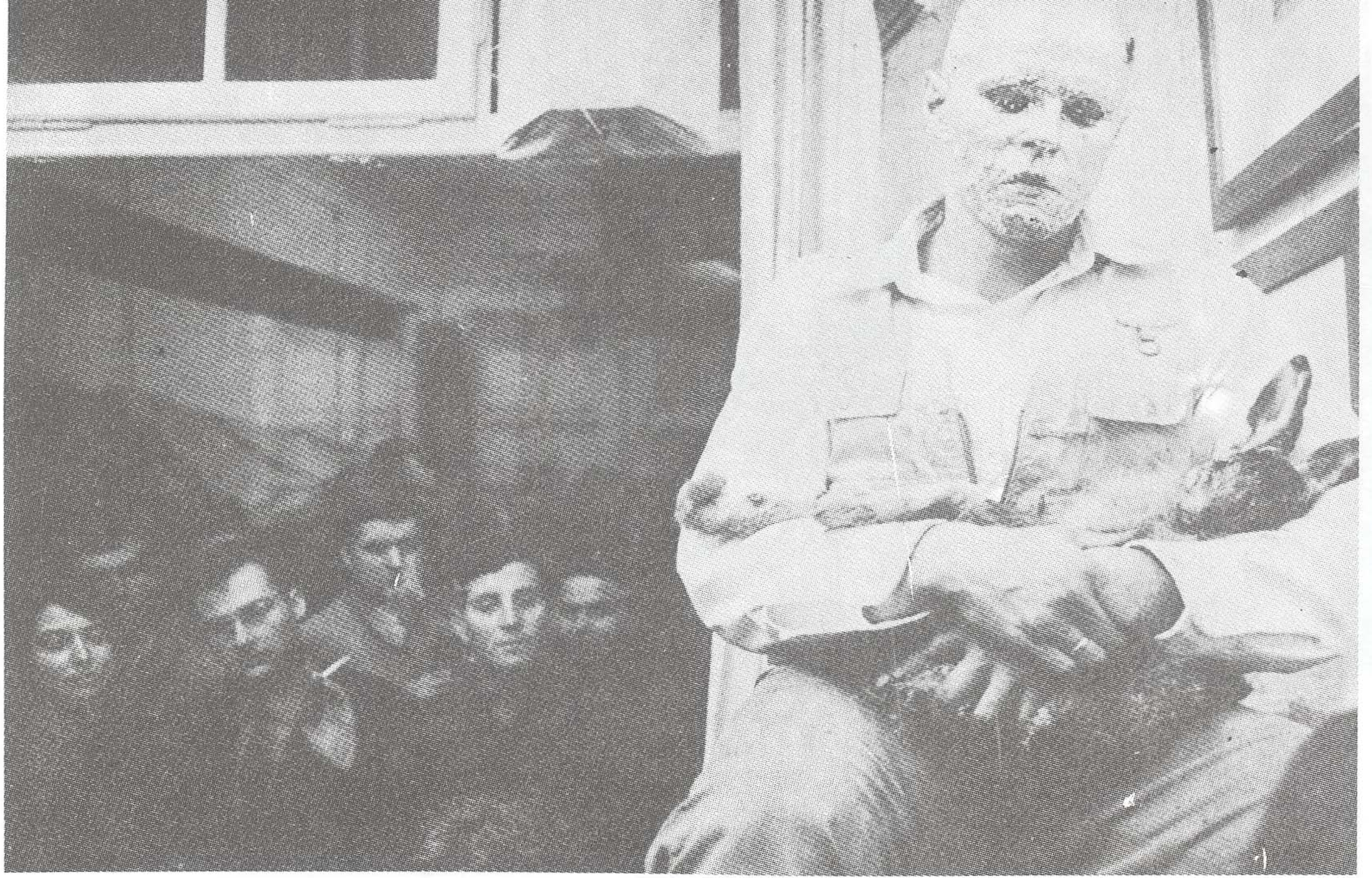
كلاين ◄

بوليس ▼



كلاين ▲





بويس

(هيربت ريد) (عند تأسيس معهد الفنون المعاصرة بباريس) باقامة معرض الفنون (السيبيرتيك) ربط فيه الفن بالمحيط التكنولوجي للانسان، وفتح مجالا واسعا لمشاركة الجمهور، وفي عام ١٩٧٤ بمناسبة معرض (كنوك لوزوت)في متحف الفن الحديث بباريس، وضعت شركة (ARC) عددا من الآت الفيديو الملونة ماركة (روت ـ انزا) تحت تصرف الزوار، ليشاركوا بابداع الصورة والقلم، ويكونوا على اتصال مع الوسط الطبيعي والاجتماعي فيتحول الجمهور الى مخرج وممثل ونجم سينمائي، ولو كان ذلك لمدة قصيرة.

هكذا نرى ان مفهوم ومعايير الفن للفن قد تغيرت تماماً، ونتساءل اليوم [ماذا بقي من هذا الفن]؟، أو بالاحرى هل الفن الطليعي هو فن؟، فبعد ان كان تاريخ (فن الطليعة) يجد مبررات وجوده كاستمرار طبيعي لتاريخ الفن (خاصة منذ ظهور الانطباعية)، نشهد منذ سنوات تحولا جديدا وحاسما على يد ما بعد الطليعة POST-MODERNISME وقطعية كاملة مع الماضي يقول نانسي:

ـ[ان الفن اليوم قد تغير معناه، ويمكن تسميته (الفن بدون فن)، لأنه اصبح يختلف تماماً عن محتوى الفن المعتاد].

وبعد أن يذكرنا بقول (دوشامب) [الفن التقليدي وصل الى حدوده القصوى] يتابع قائلاً:

[وها نحن نخترق هذه الحدود، يجب أن نمحو كل أثر متبقي لفن الماضي، فالصورة لم تعد ضرورية للفن وللفنان](٢).

التحول الثاني:

كاعتراض على هذا النقاش والتوسع غير المحدود لمعايير وقيم الفن التشكيلي، ولمفهوم العمل الفني، كما حدده (دوشامب) [الفن هو ان تصنع ما تشاء]، كانت هناك حركات طليعية أيضاً لكنها مضادة للاتجاه الأول.

ففي عام (١٩٦٤) انشأ الناقد الفني (غاسيو تالابو) حركة التشخيص النقدي او التحليلي، وفي عام (١٩٦٩) قامت مجموعة من الفنانين مثل (دينوي ريما) و(فيالا) و(دبزوز)، تحت اسم مجموعة (الحامل والسطح) بالدفاع عن قيم اللوحة



بويس - زراعة شجرة

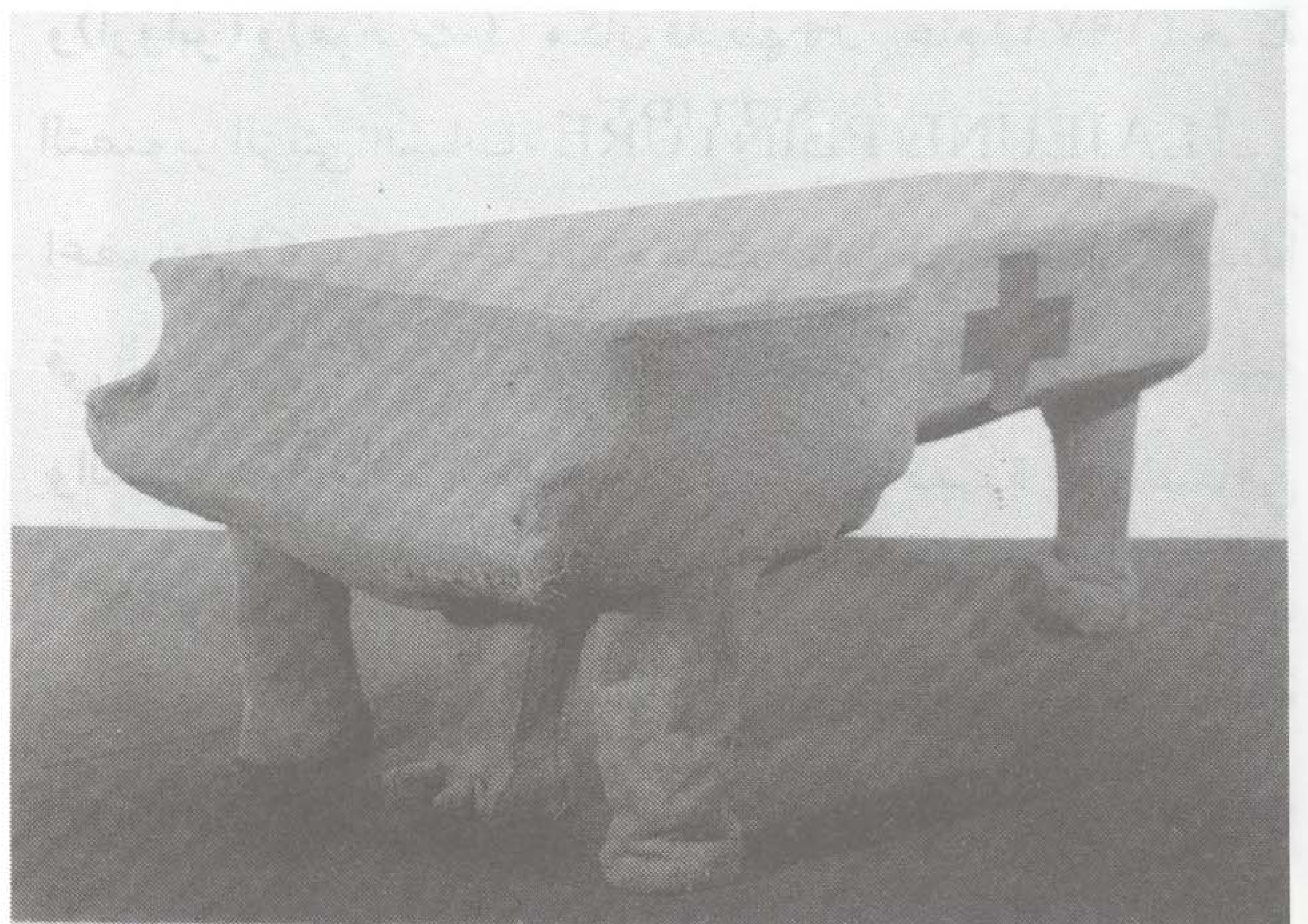


سيزار - السيارة المكبوسة

بين - الموت شيء سهل



بويس - البيانو المغطى باللباد





بويس - مضخة العسل

البصرية، وأصدروا في عام (١٩٧١) مجلة تحمل اسم هذا التجمع، تدعو في مقالاتها الى الحفاظ على مفهوم اللوحة ذات السطح المدهون الحامل، هذه التقاليد التي احترمتها الطليعة في الولايات المتحدة الاميريكية، التي اعقبت الجيل الثاني للتكعيبية «POST-CUBISTES» مثل: (بولوك) و(كلين) و(كونينغ) و(نيومان) و(روتكو).. الخ.

كان (دينوللي) يضع على سطح اللوحة البيضاء طبقة سميكة من لون واحد، اما ريما فقد كان يكتفي بعرض قماش اللوحة الأبيض المشدود على (الحامل)، ليؤكد على تقليد ومفهوم لوحة الحامل، ان هذه الطليعة وامتداداتها المختلفة في السبعينيات والثمانينيات، مازالت تعتبر ان الحيز واللوحة القماشية، او الورقية اوالجدارية المشدودة على «شاسي» او بدون شد، واستعمال مواد وادوات جديدة كالاكليريك، والايكوغراف، والفتوغراف، والفتوشيميك، والفتوكوبي، والكمبيوتر والكولاج.. الخ مازالت مجالاً فسيحاً للإبداع والتجديد، ومن أشهر هذه الحركات مجموعة (التعبير المعاصر) التي ظهرت في المانياعام (١٩٧٨)، ومن أشهر الفنانين فيها (كيغير) و(بازليتز) وفي فرنسا ظهرت مجموعة [التشخيص الحر] من فنانيها (كومباس) و(يلي) اللذان تأثرا بالرسوم المتتابعة، وفي ايطاليا مجموعة (مابعد الطليعة) TRANS AVANT-GARDE من أشهر فنانيها (اوليفا) و(كليمانت) و(بالادينو) وكان المهم بالنسبة لهؤلاء لذة الرسم، وإعادة الاعتبار للوحة التقليدية من خلال اخراج جديد ومعاصر.

كما كانت هناك حركات كثيرة مثل: التشخيص الجديد، الواقعية المتطرفة، حركة (مالاسي) (من ابرز اعضائها (ادامو) و(اروابو) و(مونوري). وكان قد ظهر في عام (١٩٧١) حركة التصوير الزيتي الشاب، LAJEUNE PEINTURE أبرز اعضاءها (كويكو) وقد استعملت هذه الحركة اسلوباً جديداً في الواقعية الاشتراكية، ارادت عكس القيم الاجتماعية والسياسية المعاصرة، من خلال لوحات كبيرة جدا تضاهي أحياناً اعلانات الشارع، كما كان هناك حركات متعددة مثل (مرسم اليد) (لاما) و(التصوير الزيتي والواقع)، و(الواقعية الثورية) في أوروباواميركا اللاتينية التي كانت امتداداً للواقعية الاشتراكية الصينية والكوبية، الواقعية الفوتوغرافية التي تنسخ

عن صور فوتوغرافية عادية مثل رسوم (كلوز) أو (ريشتر) الذي نسخ في عام (١٩٧٢) اكثر من (٤٨) لوحة تعود للقرن التاسع عشر، واعطاها ملامح واسلوب الصورة الفتوغرافية كما ظهرت حركة التاغير او الغرافيتي والرسم الجداري، التي ابتدأت في عام (١٩٦١) في نيويورك حيث ظهرت اول كتابة لالقاب واسماء وتواقيع بالوان مختلفة، يقوم بها شباب غير معروفين مثل (تاكي) TAKI وقد أصبحت هذه الحركة اليوم منتشرة في كل المدن الأوروبية.

في عام (١٩٦٨) قام المسؤول الثقافي لمدينة (نيويورك) بتقديم برنامجا تشكيلياً، يتم فيه تنشيط حركات الفن، التي تدعو الجمهور للمساهمة؛ والتي يقع مسرحها خارج نطاق صالات العرض، لتقوم بتزيين جدران الابنية والسيارات والقطارات والمؤسسات العامة، وسرعان ما اصبح فناني هذه الاتجاه نجوما لامعة، ومنهم: (انوزكيو) و(تانيا)، و(كنوكس) والذين استمروا لعلاقتهم مع بنك ماناتان وصالات العرض والمتاحف، وقد انتشر هذا النوع من النشاط الفني في اكثر المدن الأوروبية والاميركية، حيث تقوم البلديات والمحافظات بدفع التكاليف والاجور، وفي اغلب الاحيان يساعد الفنان المسؤول عن المشروع مجموعة من الشبان الهواة، وسكان، واطفال الاحياء، وقد ربط أكثر هؤلاء الفنانين رسومهم بقضايا سياسية واجتماعية؛ فرسوم (شانديله) دعت للافراج عن (انجيلا دافيس) والى تحرير السود في امريكا، وكذلك رسوم (والكر ووبير) التي حمل بعضها صور [محمد علي كلاي] و(مارتن لوثر كنغ)، أما (روكوفان) احد تلاميذ الفنان المكسيكي (سيكيروس)، فقد عكس القضايا الاجتماعيجة للاحياء الشعبية، كما عبرت بعض هذه الرسوم الحائطية عن التمييز العنصري وهجرة الصينيين والمكسيكيين والبورتوريكان والطليان الى اميركا.

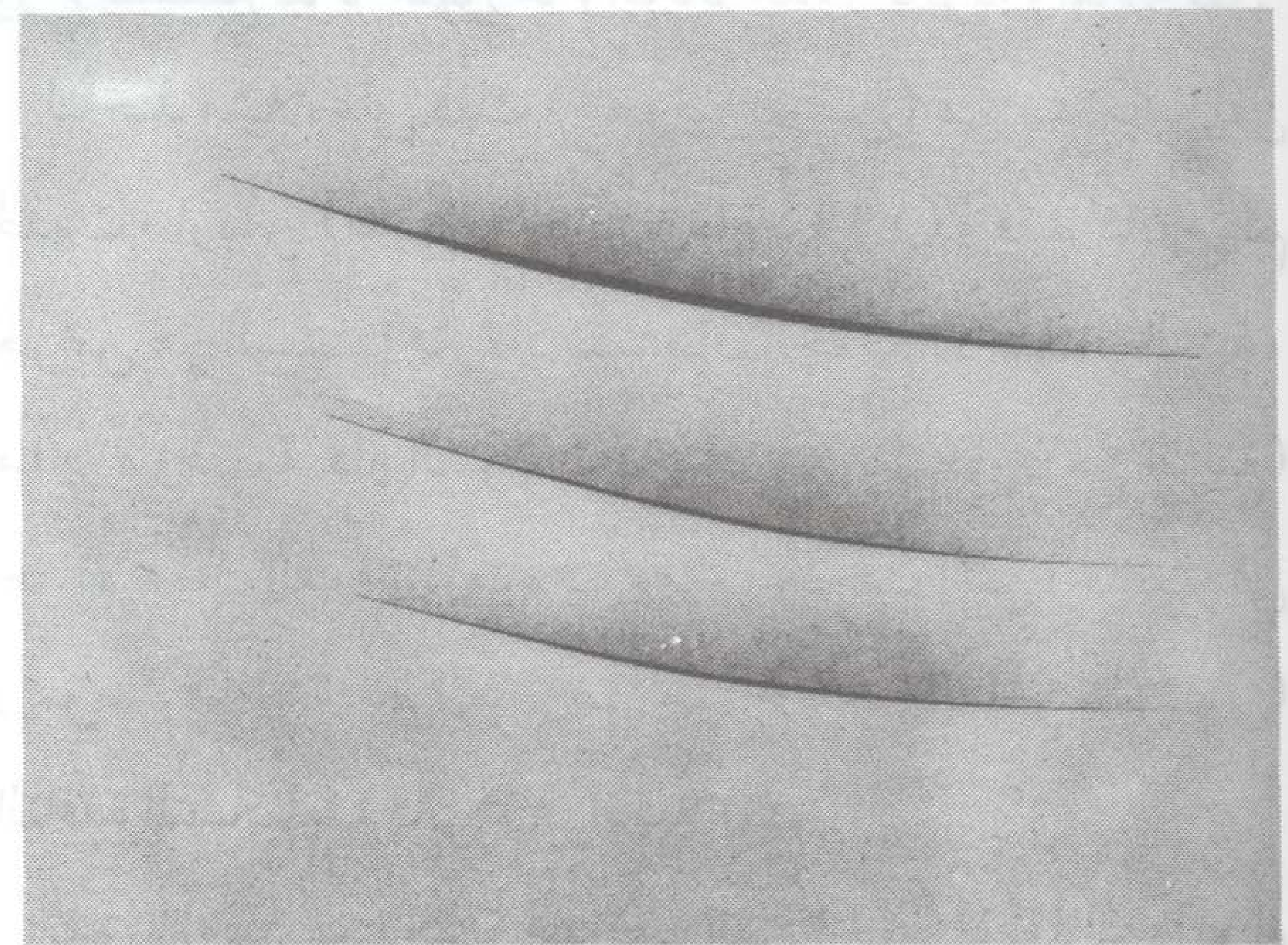
هكذا نرى ان المعايير، والقيم الفنية السابقة قد اختلفت واعيد النظر في جوهرها وهذا التعبير لم يمس مفهوم العمل الفني فقط، وانما مس مفهوم الفنان الذي تحول الى نوع من المنشط الثقافي أيضاً. لقد كان مشروع الطليعة المعلن في البدء هو:

[تحويل العمل من ظاهرة فردية، الى جماعية،، والفنان الذي يعيش في قصره العاجي، والمشاهد



بويس - الجلد

قونتانا - فكرة





ايرو - اقتل الورق لاتقتل الناس

المتأمل الخامل الى فاعل ومحرك، وبذلك لم يعد هناك مكان ولالزوم لناقد الفني الذي كان همزة وصل بين العمل الفني والجمهور، لقد أرادت (الطليعة) تحويل الفن الى ظاهرة اجتماعية، ليصبح الفن من اجل الجميع، وليصبح الإبداع الفني في متناول كل فرد، ولم يكن هدف الطليعة من ذلك خلق فن شعبي، كما هي حال الحرف اليدوية القديمة، ولاخلق فن من اجل الشعب، كما هي حال الفن الاشتراكي، وانما خلق فن يمارسه الجمهور، بمساعدة فنانين محترفين، لأغراض جمالية ابداعية غير مأجورة، بعيداً عن المتحف وصالات العرض وتجارة الفن، لكن كما سنرى جرت الرياح بما لاتشتهي السفن.

تأثيرات تجارة الفن على فن الطليعة:

نحن نعلم ان هذه المعارض لم تكن ممكنة لولا انها نظمت ومولت من قبل مؤسسات مالية وبنوك (سبونسور)، ومراكز ثقافية ومتاحف، ولولا انها قدمت من قبل منظر، أو ناقد، أو مؤرخ يستطيع تبرير ظهورها وايجاد جذور فكرية وثقافية لها.

لنأخذ مثلاً على ذلك (معرض بويس) في متحف الفن الحديث بباريس (صيف وخريف عام ١٩٩٤)، فقد كان منظم المعرض هو السيد (هارلاد سيزمان) جامع الاعمال الفنية، ومدير مؤسسة دار الفنون السويسري، بالتعاون مع (بربيغ) تاجر الاعمال الفنية، المعروف ومدير متحف الفن الحديث في باريس، وقام بتقديم العروض مؤرخ الفن الالماني (سيبس) والناقدة التشكيلية (كاترين فرانكبلان).

يقول (ميسير) مدير متحف الفن الحديث بالمانيا - [لو ام

يكن بويس هاما لما اقمنا له معرضا]، كما قدمت الصحيفة الفنية (آن لانسل) برنامجا كاملاً مدته ثلاث ساعات في التلفزيون الفرنسي القناة الخامسة (ارتيه) في يوم الثلاثاء ١٣ ايلول عام ١٩٩٤، عن اعمال (بويس) وافكاره وحياته، قال فيه الناقدالفني لمدينة كولون (فيليب بونفارد):

-[بويس ثاني فنان من بين الفئة فنان العالميين المعتمدين في تجارة الفن، فهو اذاً ثاني فنان عالمي، لان النجاح التجاري هو معيار للنجاح الفني].

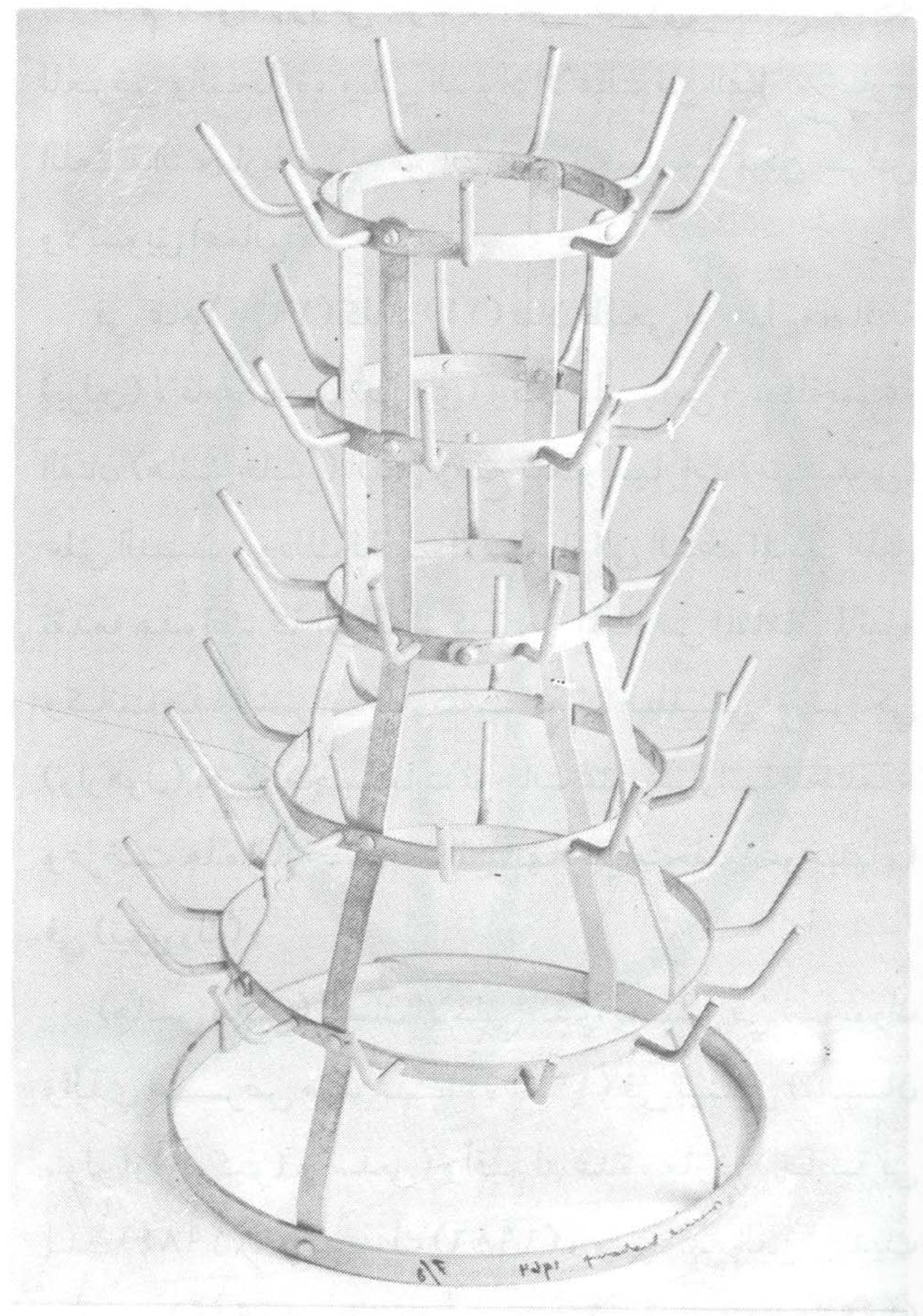
ويقول منظم المعرض (سيزمان) في البدء كان بويس خياليا مثاليا ضد المتاحف، يريد إخراج الفن الى الحياة، وجعل كل الناس فنانين، أما اليوم فهو فنان المتاحف، امل صاحب دار النشر للكتب الفنية، وبطاقات البريد المحامي (شتيك) يقول:

-[لقد تعاون (بويس) مع دار النشر بصورة كاملةمنذ عام (١٩٦٨) إن عند (بويس) احساس غريزي بتبادل المنافع بينه وبيننا، وقد نشرنا له الكثير من الكتب المصورة، وبطاقات البريد]، وهذا يتناقض بالطبع مع اهداف فن الطليعة الذي كان منذ بدايته ضد تجارة الفن.

[في البدء كان فن الطليعة ضد تجارة الفن، كما أعلن مؤسس حركة (الفن الفقير)، (جرمانو سيلا) في كتابه أن هذه الحركة تسعى للخروج من دوامة سوق الفن]، في (نيويورك)، اصدرت مجموعة القناع الأسود الطليعية BLAK MASK ذات الاتجاه (السريالي) مجلة خاصة باسمها، دعت فيها الى شن الحرب على تجارة الفن التابعة للبورصة المالية في (وول ستريت)، كما حاولت هذه المجموعة اغلاق ابواب هذه السوق بالقوة، على اعتبار انها العامل الاساسي لتخريب قيم الفن وصرفها عن اهدافها.

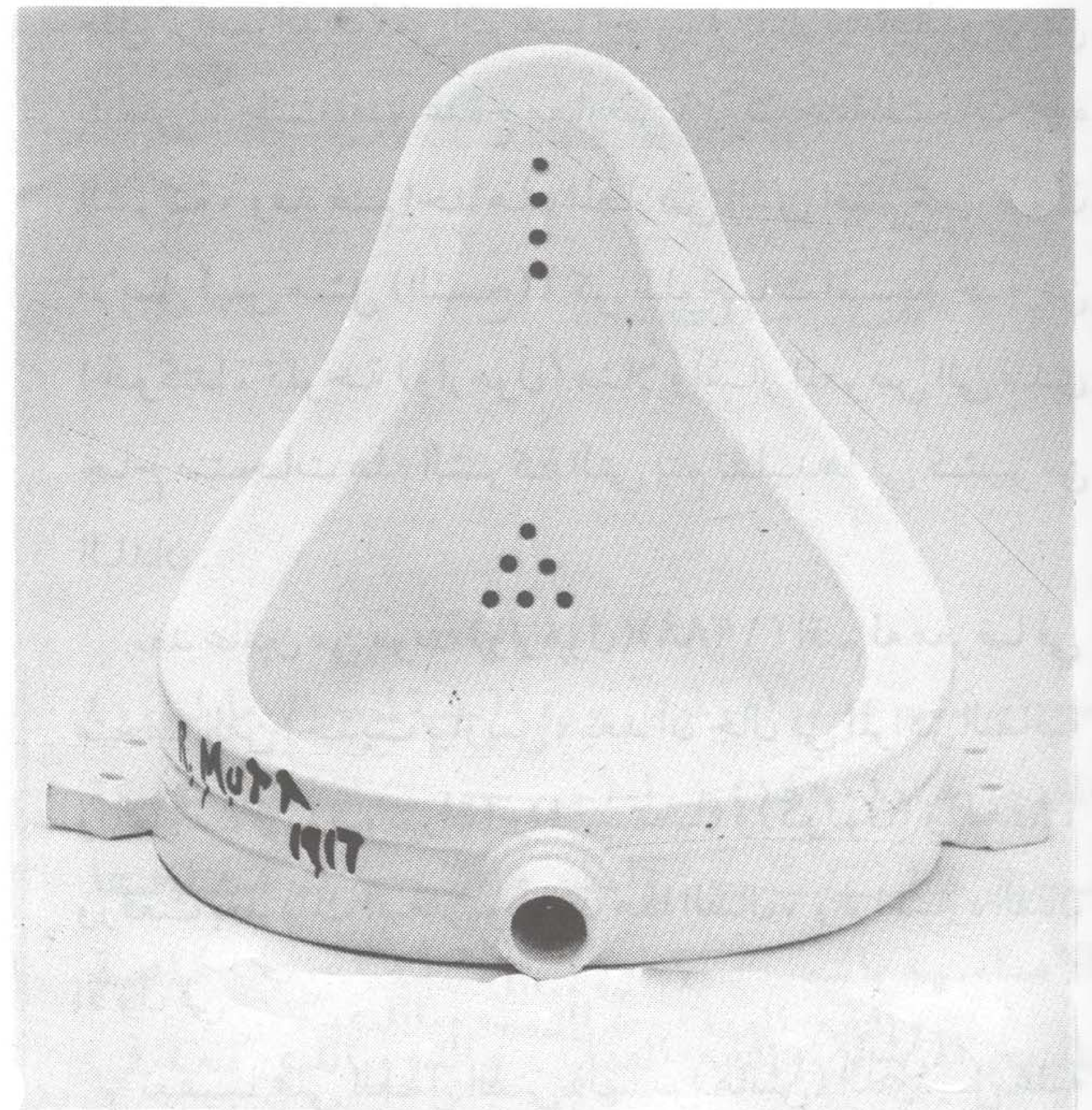
يقول مؤرخ الفن الطليعي وصاحب كتاب (الفن البصري الحركي)، (فرانك بوبير): [لقد تم احتواء هؤلاء الفنانين الذين اختاروا في البدء التعبير الأكثر موضوعية والأكثر ديمقراطية](٣).

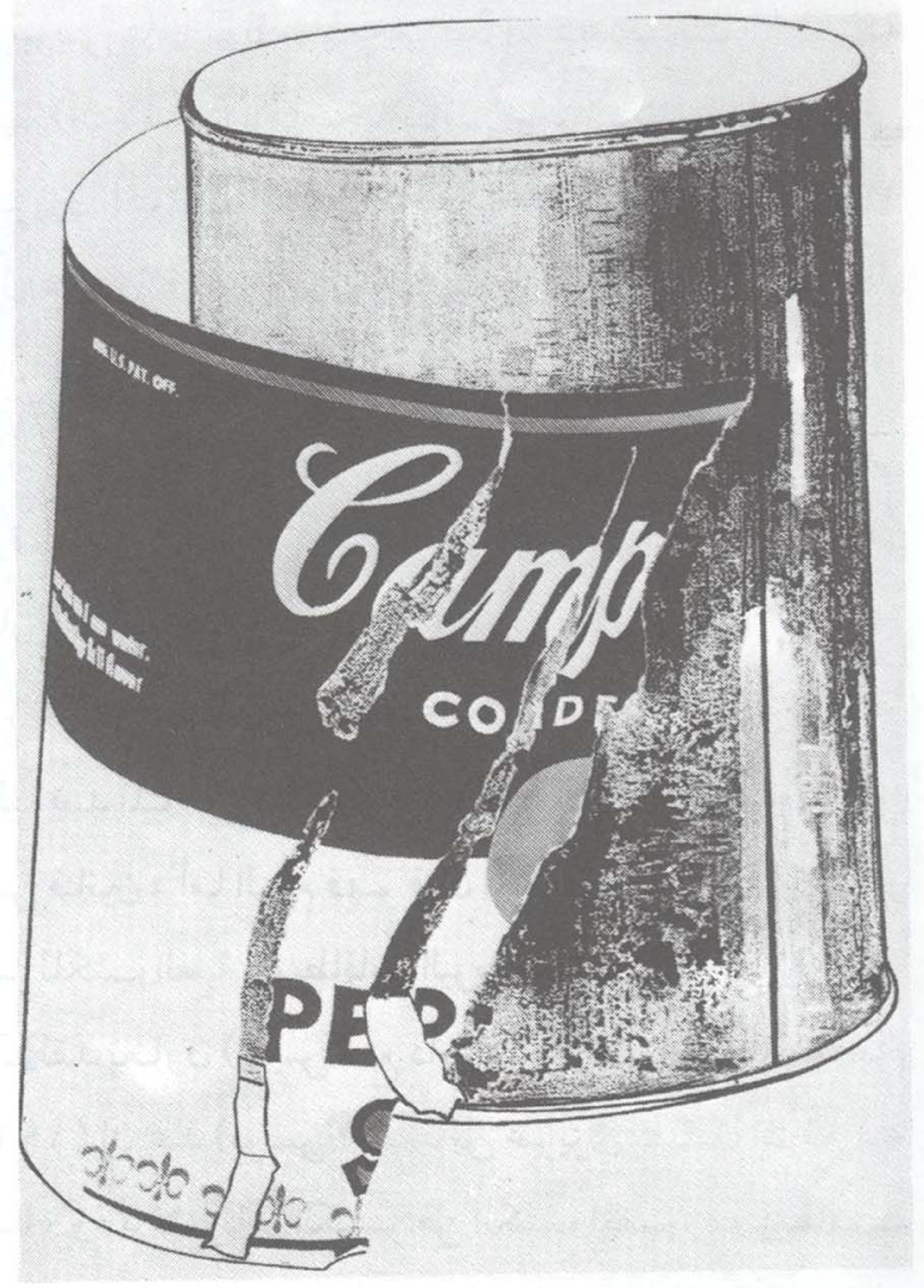
لقد أصبح (الفن الفقير) اليوم ملكية خاصة للأغنياء والمتاحف فقط، ويجب دفع اعلى الأسعار للحصول على لوحة (لجوليا سنابل) الذي رسم على خيش مخطط بلون زهر



دوشامب - علاقة القوارير

دوشامب - النافورة





وارهول - علبة الحساء

وأبيض (لون محلات تاتي الشعبية)، وكتب عليه شعار (تاتي)أرخص الاسعار .

لقد استطاعت مختلف البلديات وخاصة بلدية (باريس) احتواء رؤوس هذه الحركات وادخلتهم من الباب الخلفي، وبشكل متواضع لسوق تجارة الفن في فرنسا، ان حديقة الزهور في باريس وحديقة الورد الجوري في (لاهي لاروز) و(متحف الفن الحديث) بباريس ومدينة (أورانجيس) وغيرها من المدن اشترت قسما لابأس به من اعمال هؤلاء الفنانين، فقد دخلت اعمال (كويكو) تجارة الفن منذ بداية السبعينيات، ومن ثم في عام (١٩٧٥) كلف بالرسم على جدران السوق التجارية المسمى [فوروم دي هال] بباريس .

وفي عام (١٩٦٧) ومن ثم في عام (١٩٧٢) اقيم معرضا لاعمال (آغام) في متحف الفن الحديث بباريس تحت عنوان [ليكن الضوء] واليوم لايخار متحف من متاحف الفن الحديث في فرنسا وأوروبة من أعماله، وأعمال (فازاريلي) و(سيزار) و(فيالا)و(بورا) و(بويس). . الخ .

اذا تم احتواء رؤوس حركات الفن الطليعي كنماذج صالحة للعرض والتجارة، وبقي السواد الاعظم من الفنانين خارج اللعبة التجارية، لأنه من الناحية العملية لايمكن عرض ولاتسويق اعمال آلاف الفنانين .

في عام (١٩٩٠) كلف (١١) فنان طليعي من قبل محافظة (برلين) لاقامة (نصب تذكاري) وكان على رأس هذه المجموعة الفنان (هانس هابش) الذي وضع شعار سيارات (مرسيدس) على النصب، وذلك للفت الانتباه الى الدعم المادي الذي تقدمه هذه الشركة الى قسم كبير من المعارض المقامة بالمانيا، وكانت هذه الشركة قد كلفت الفنان الطليعي الامريكي (وارهول) بعمل مجموعات لوحات تمثل سياراتها المختلفة، وعرضت هذه اللوحات بعد انتهائهاوفي متحف (غوغينهايم) في (نيويورك) .

(هانس هابش) الفنان الالماني الذي يعيش في نيويورك والذي عرض منذ عام (١٩٦٥) في بينالي (سان باولو)و(طوكيو) و(سدني) وأقيم له عدة معارض خاصة في لندن (١٩٨٤)، ونيويورك (١٩٨٦)، ومتحف الفن الحديث بباريس (١٩٨٩)، والفائز في بينالي (فينيسيا عام ١٩٩٣) بجائزة الأسد الذهبية، عرض في باريس عمله المسمى [العالم والأخلاق والشغف الذي يشرح فيه العلاقة القائمة بين الشركة المالية والتجارية والصناعية (ريشموند) والتي مركزها الرئيسي في (افريقيا الجنوبية) وبين الفن (لهذه الشركة عدة فروع ثقافية مثل (رامبراندت) في افريقيا الجنوبية (كارتيه) بالقرب من باريس)، حيث اقيم عدةج معارض فنية للدعاية لمنتجات هذه الشركة، وقد ضم احد هذه المعارض الذي اقيم تحت عنوان الاصل ليس مثل (النسخ)، كل اللوحات المنسوخة عن الجوكندا، كلوحة (وارهول) مثلاً وأشار المعرض الى مدى نجاح منتجات هذه الشركة التي يتم تقليدها في كثير من البلدان .

بعد عامين من موت (وارهول)(١٩٨٨) أقيم له معرضا في متحف الفن الحديث بباريس، بعد أن جال في المراكز الثقافية والمتاحف في (نيويورك) و(فينيسيا) و(كولون) و(لندن)، ورفعت بعد ذلك اسعار لوحات هذا الفنان، وتم اعتباره الفنان الاول في العالم .

تعقيبا على العمل الفني (لهانس هابش) الذي يمثل علبة

ومن المعروف ان شركة (فيليب موريس) للسجائر تدعم ماليا الدعاية الانتخابية للسيناتور الامريكي (جيمس هيلموس) الذي ارتبط اسمه باسم سجائر (مالبورو)من المعلوم ان كلمة (سبونسورنغ) الاميركية تعني تبادل المنافع المالية، من طرف الشركة الواهبة للمال مع الفنان، او صالة العرض، او المتحف المتلقي، وان كلمة (ميسينا) الفرنسية اصبح معناها يميل الى مفهوم اغراء الرأي العام، إن المعارض والمتاحف لاتعرف فقط بمنتجات الشركة الداعمة بالمال، وانما تعطي ايضا صورة مضيئة وحضارية لماركة الشركة.

يعود استثمار (الحركات الطليعية) من قبل تجارة الفن الى نهاية الخمسينيات، وبداية الستينات، حيث استطاع تاجر الفن (كاتسيلي) اقناع السوق الاميركية بطليعية (بولوك) و(روتكو) (وفن البوب آرت) على الفن الاوروبي الذي لم يتخطى حدود الانطباعية والتكعيبية.

وتبنتى (كاستيلي) فيما بعد وارهول والكثير من الفنانين الطليعيين الاميركيين، وقد دعت الحلقة المغلقة التي تبدأ بالتاجر، والصالة، والفنان، والصحفي، والناقد الفني، ومجمع الاعمال الفنية، والمتحف، الى تنشيط وشراء المنتجات الثقافية والاميركية لفرضها على تجارة الفن العالمية فيما بعد، وهذا ما اكده (دوميك) في مجلة (السبري) رقم /٧/ يقول:

-[تاجر الفن مروان حصي في جريدة (اللموند) الشهرية (تشرين الأول ١٩٩٢)، تحت عنوان (الفن والمال) وذلك بمناسبة المعرض العالمي للفن المعاصر فياك FIAC في باريس.

[هناك وسط عالمي لايتجاوز الخمسين الى المئة شخص هم نجوم الفن التشكيلي، منهم مدراء المتاحف وبعض الفنانين ومجمعي وبائعي الاعمال الفنية، وهم بالاحرى(انتلجنسيا) تقرر ما هو الفن الطليعي او غير الطليعي، وهي التي تصنع تجارة الفن العالمي]، وبعد ذلك يذكرنا بالازمة القائمة بين اميركا وأوروبا، منذ الستينات واستمرار مقاطعة الاوساط الثقافية والمالية لفن الطليعة الأوروبي.

وفي نفس العدد من تلك الجريدة يوكد (باكوما) مدير متحف (جود دوبوم) الباريسي، ان (الولايات المتحدة الاميركية) وضعت سدا منيعا ضد عرض الفنانين الاوروبيين عندها منذ عام (١٩٦٠)، مع العلم ان الأوروبيين لايجاهلون ابدا فن الطليعة الاميركي، وفي نفس هذا العدد تؤكد استاذة



دوشامب -العجلة

سجائر كتب عليها (هولموس بورو) (نسبة لسجائر مارلبورو) المعرض عام (١٩٩٠) يقول (جورج ويسمان) مدير شركة سجائر فيليب موريس: [**لنكن واضحين ان مصلحتنا الاساسية بالنسبة للفن هي اولا مصلحتنا الخاصة بالربح الفوري والنفع العملي، والدور الذي نلعبه في عالم المصالح**](٤).



روبرت سميثون

(تجارة الفن) في جامعة باريس معهد الدراسات العليا (ريموند مولا) على:

- [إن الفن الموجه الى المتاحف بصورة موضوعية، لاينجو من هيمنة تجارة الفن، واذا كانت الأولوية في الولايات المتحدة الاميركية لسوق الفن، فإن الاولوية في اوروبا للمتاحف]، وفي كلا الحالتين يوجد تأثير متبادل بين المتاحف وتجارة الفن، كان المتحف سابقا ينتظر طويلا معطيات سوق الفن، ومقتني اللوحات، وبعد بناء القيم واستقرارها يقوم المتحف بعرض الاعمال الفنية، اما ما يحصل في اوروبا اليوم فهو العكس تماما.

في كتابي [قيمة العمل التشكيلي بين المال والجمال] الصادر عام (١٩٩٠) بينت فيه ان مهمة المتحف في السنوات الاخيرة أصبحت اعطاء الشهادة على اهمية هذه الفنان، اوذاك (دون الاخرين) واعطاء ما يسمى (لابيل) او الختم الرسمي، لتدعم بذلك نجاحه التجاري، لتأخذ مثلا على ذلك الفنان (بويس) الذي اعتبر فنه معاديا للمتاحف، وذلك قبل عرض اعماله في المتاحف المختلفة، وقبل ان يصبح احد نجوم هذه المؤسسات الرسمية، لقد اصبح نجم (الكاليريهات) و(صالات العرض) التي حضرته كسلعة ثقافية جاهزة، لتبيع بعد ذلك اعماله الى المتاحف المختلفة، ففي ٢٥ حزيران عام (١٩٦٧) وقع صاحب مصانع البيرة (ستروهير) عقدا لشراء انتاج (بويس) لمدة خمس

سنوات، وبعد موت صاحب مصانع البيرة في عام (١٩٧٧) اشترى هذه الاعمال متحف الفن الحديث (زيتفويست)في فرانكفورت في المانيا.

في عام (١٩٧١) بيع عمل بويس الذي يمثل سيارة (فولكسفاكن) تجر زحافات الجليد بمبلغ (١٠٠) الف مارك الماني، وارتفع سعر هذا العمل بعد سنوات أضعافاً، كما اشترى متحف (الفن الحديث) ببال العمل المسمى (الموقد رقم (١)) بسعر ٣٠٠ الف فرنك سويسري، إن اعمال (بويس) اليوم موجودة في متاحف الفن الحديث في امريكا، والمانيا، وفرنسا وسويسرا، واسبانيا. . الخ، أما الفيلم الوثائقي عن معرض (بويس) في نيويورك بعد ثلاثة ايام أمضاها في القفص مع ثعلب، فقد باعه (بلوك) في عام (١٩٨١) الى صالة (أوماي)، التي باعته بدورها عام (١٩٨٩) الى متحف (دارستاد).

اذا كانت مسيرة (بويس) الفنية من صالة العرض نحو المتحف، فإن الفنان والناقد الفني (بورا سار) بشكل معاكس، هذا الفنان الذي رافق الجيل الثاني من فناني الطليعة منذ عام (١٩٧٢) والذي بدأ بعرض شريطه الملون على شكل ملصقات بالقرب من ابواب المتاحف وبعد أن حكم عليه بغرامة مالية صرح لمجلة باري ماتش (١٩٧٣):

-[بعد أن رفض المتحف عملي، اصبح هدفي تحويل الشارع الى متحف]، ويذكر بعد ذلك ان هناك حقد بوليسي ضد الفن الحي والجديد، [لقد رفضت المتاحف سابقا (مانيه) و(ماتيس) و(التكعيبية) و(السريالية) =ها هي الآن ترفض أعمالي، بما أن الفن الحديث، اعتبر مبولة دوشامب عملا فنياً فباي حق يرفض اعمالي الآن؟].

لقد استمر (بورا) بعرض شريطه الملون حتى آصبح كما يقول في جريدة ليبراسيون (١٤ آذار عان ١٩٨٧) (كاركتي المسجلة) [إلى أن تم تكليفي بتزيين اعمدة (الباليه رويال) بباريس، وقامت المتاحف بشراء لوحاتي، منذ ذلك الوقت اصبح لي وجود فعلي].

وبمناسبة معرضه في متحف الفن المعاصر بمدينة (بوردو) عام (١٩٩١) صدر كتاب يحمل افكاره وآراءه حول فن الطليعة، يذكر فيه [ان هذا الفن لايمكن فصله عن ظاهرة



المتحف الحديث، بما أن الفهم هوالحدث الفني وليس العمل المعروض، فإن مناسبة المعرض، وافتتاحه كحدث ثقافي، تحضره النخبة المثقفة هو عمل فني بحد ذاته، اللوحات ليست الإعلامات مساعدة، ووسائل توضيح لفكرة المعرض التي اعدها (مدير المتحف) أو (الكوميسير)، فالحائط الابيض لجدار المتحف هو لوحة بحد ذاته، مثله مثل لوحات (فونتانا) البيضاء بل هو اهم من اللوحة المعلقة عليه، ان المهم بالمعرض هو الوسط والمحيط، اللوحة بحاجة دائما إلى حائط لتعلق عليه، إن جدار صالة العرض الأبيض هو لوحة بحد ذاتها لوحة مستمرة تسبح فيها عين المشاهد، ان لوحاتي البيضاء التي تحمل شريط ملون بعرض (٨,٥)سم تساعد عين المشاهد فقط على متابعة التجوال في قاعات المتحف].



ندوة لقاءات
تجارة الفن المعاصر

وقد اكدت الفضيحة الكبرى التي حصلت عام (١٩٨٩) بعد الغاء معرض (روبير ما بلتورب) في متحف (كوركورا) في (واشنطن) ان السلطة الحقيقية في المتحف هي بيد الممول المالي، فهذا المعرض المنظم من قبل معهد الفن المعاصر في (فيلادلفيا) وبدعم مادي من المؤسسة الحكومية لدعم المعارض الفنية وميزانيتها (١٢٧ مليون دولار سنويا) بعد ان طاف بعض المدن الاميركية مثل (شيكاغو) و(بوستون) و(سنسينتي) حيث تم في المدينة الأخيرة احالة مدير المتحف السيد (باري) للعدالة لأن الرسوم المعروضة اعتبرت منافية للأخلاق، تم توقيفه استمرار المعرض في المدن الأخرى لاسباب انتخابية، فكل محافظ مدينة، او سيناتور لايريد ان يخسر ناخبيه، والمتاحف لاتريد ان تخسر (الممول المالي) لان سمعة المتحف تؤثر على مبيعات الشركات التجارية التي تعطي الهبات المالية، اما مديرة (كوركورا) في واشنطن السيدة (اوركاهال) فقد اضطرت للاستقالة من منصبها.

الازمة الحالية:

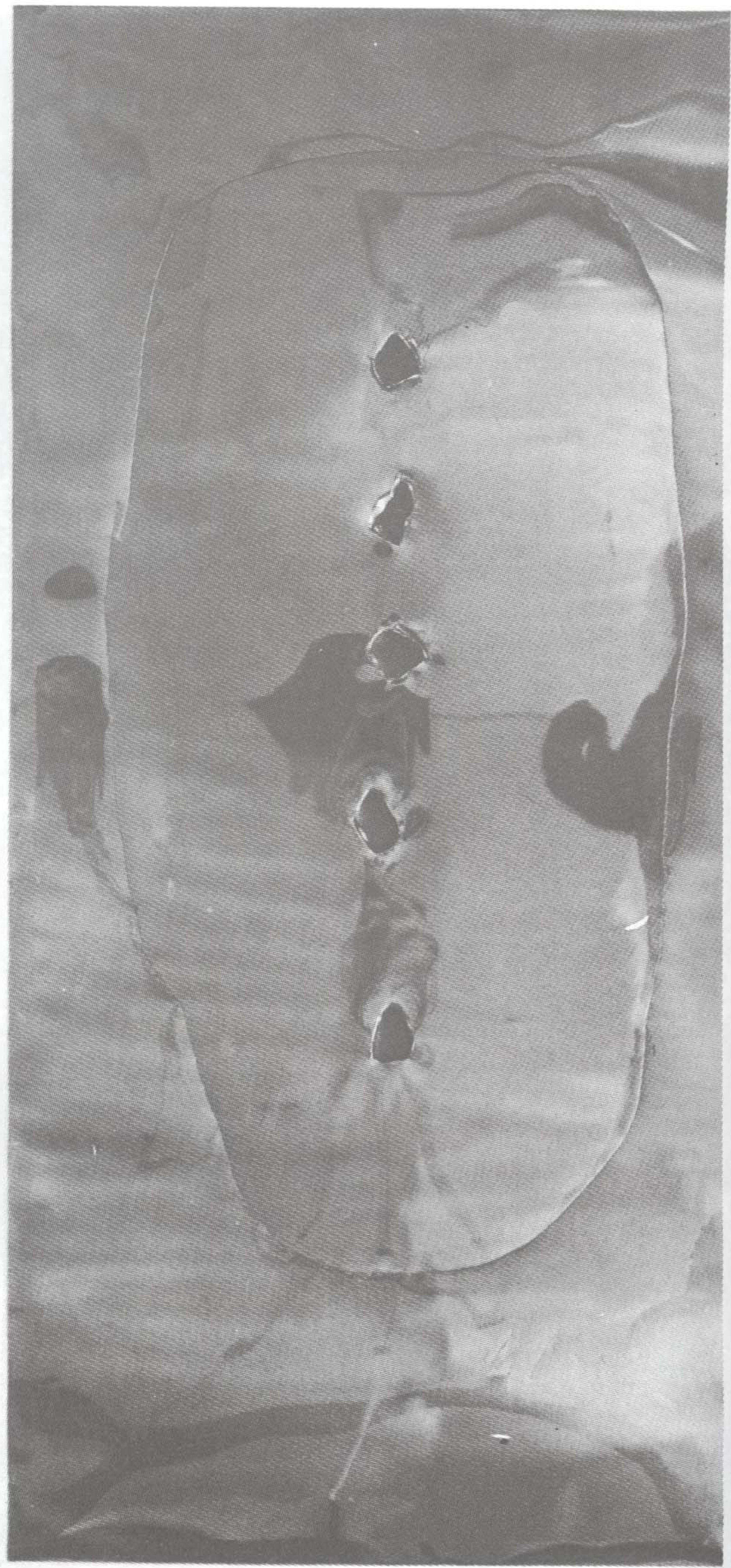
تقول مجلة الـ[٥٠ مليون مستهلك] واسعة الانتشار في اوروبا:

-[عندما تكون «البورصة» متنشطة فإن تجارة الفن تكون مزدهرة، وقد اعلنت كل مؤسسة (كريستي وسوتيبس) عن انخفاض ارباحهم بنسبة ٥٠٪ عن العام الماضي، وكذلك كان حال مؤسسة (دروو) وهذا يعني ان الفن الحديث يسقط سقوطا شنيعا].

الناقد الفني لجريدة (اللومانينيه) (غيو) في مقال تحت عنوان [انتهاء حمى المضاربة المالية] الذي نشر في ٣٠ كانون الاول عام ١٩٩٢ يقول:

-[واخيراً فإن البالون المنفوخ بشكل مصطنع قد انفجر، ان ملوك المال الذين عشقوا فن الطليعة لم يعد لهم وجود].

في مراجعة عامة لحالة البيع في صالات العرض في مجلة (الفن وتجارته ١٩٩٥) 'L'ART ET SON MARCHE'



فونتانا

1995 يعتبر (بوفيل) أن عام (١٩٩٤) كان عبارة عن كارثة، وهذا لايعود فقط الى أزمة عدم الثقة القائمة بين المشتري، ومؤسسات البيع خاصة بعد مجموعة فضائح بيع لوحات مزورة مثل:

(فضيحة السيدة بلقاني) حيث اشترت هذه السيدة في عام ١٩٨٧ لوحة بالمزاد العلني المقام في صالة (كريستين بلندن) والمفروض ان تكون هذه اللوحة للرسام (شيبل) (اسلوبه قريب من اسلوب كليم)، بمبلغ (٥٠٠ الف جنيه استرليني) مضافا اليها ١٥٪ نفقات المزاد، وتبين بعد سنين ان هذه اللوحة مزورة، فرفعت دعوى لاسترجاع المبلغ مع كافة النفقات من الصالة المذكورة، الا انها لم تحصل الا على الثمن المدفوع للوحة فقط، لان الصالة تعلق دائما في نشرتها، ان صالة المزاد هي الحكم الوحيد في حال اي اعتراض على الشراء وأن اللوحة تحمل اشارة E.S، التي تشير الى المقلد، وكانت حجة صالة المزاد، ان اللوحات التي تعرض للبيع في المزاد العلني هي كالسيارات ومكنات الخياطة والثلاجات وكل الادوات العتيقة، وبالتالي فإن صالة البيع غير مسؤولة ابدا عن حالة اللوحة المباعة، وعلى الشاري ان يصطحب معه قبل الشراء خبيز ليؤكد من صلاحية السلعة التي ستعرض للمزاد العلني، (LEJOURNAL DES ARTS NNO 11 1995)

هناك الكثير من هذه الأمثلة في الصحف والمجلات نذكر منها:

فضيحة السيدة (جيم) التي اشترت لوحة للرسام (ويسمان) في عام (١٩٧٢) وعندما ارادت بيعها بالمزاد العلني في صالة (سوبتيس) بلندن عام ١٩٨٩) تبين انها ليست اللوحة الاصلية، انما مزورة عن الاصل الموجود في متحف (ميونيخ)، وكذلك فضيحة اعمال (بويس) المزورة التي عرضت في متحف (غوغنهايم) في نيويورك في عام (١٩٩٢) التي تعود الى تاجر الفن (جوليوس هوميل)، مما اثار حفيظة زوجة الفنان (بويس) ايضاً التي تؤكد ان هذه الاعمال مزورة، ويدعم ذلك الخبير الالماني (باستيا) ووصلت الامور إلى الحاكم، ويدور الصراع بين فنانين ومدراء متاحف وتجار فن وخبراء للفصل فيما اذا كانت هذه الاعمال مزورة أم لا، ان الموضوع في غاية الخطورة لانه اصبح يشكك في اصالة اعمال (بويس) الموجودة بالمتاحف المختلفة مثل متحف الفن الحديث بباريس وبال ومدريد، الخ. ومجموعة الاعمال المعروضة للبيع في معرض (فياك) الدولي. وكان النقاش والحوار والتحقيقات عقيمة، لأنه ليس من الصعب أبداً تقليد اعمال (بويس) فيكتفي ان



آلين جاكويت

نضع كمية من الشحم واللباد على كرسي، او في علبة زجاجية، أو تغطية (بيانو) باللباد ليصبح عملا فنيا «VALEURS DE L'ART NO 27».

وقد دفع تدهور الاوضاع رئيس مجلس الوزراء الفرنسي (بالادير) الى تشكيل لجنة لدراسة حالة تجارة الفن يرأسها الوزير السابق (موريس أكاروي) وتضم مجموعة كبيرة من موظفين كبار ومدراء متاحف الفن الحديث الفرنسية، وأصحاب صالات العرض، وحضر الاجتماعات التي ابتدأت في شهر كانون الثاني عام (١٩٩٥) وزير الثقافة والمالية، واقترحت اللجنة تنشيط هذه السوق.

ففي (فرنسا) لم يعد معرض البيع (فياك)الوحيد من نوعه فصار يقام ايضاً معارض مختلفة للبيع منها الدائم ومنها المؤقت مثل [سوق الفن المعاصرالكبير] الذي اقيم في ٢٣ ـ ٢٨ آيار في الهواء الطلق في ساحة الباستيل العامة، ويتم العرض فيه بشكل فردي او جماعي (ووصل سعرالمتر المربع فيه الى ٣٥٠ ف. ف).

كما يأتي المهرجان الذي نظمته صالة البيع (دروو) في ١٤ ـ ١٥ كانون الثاني (١٩٩٥) بالتعاون مع (بنك موفود) وجمعية (الكوميسير بريزور) «COMMISSAIRES-PRISEURS»وعلى رأسها (دوسان سير) (المتورط كما سنرى بفضيحة جاك ملكي)، وقد شارك في هذه التظاهرة عدد من صالات العرض، والمؤسسات الرسمية، مثل وزارة الثقافة الفرنسية والبوزار، ولم تستطع الندوة واللقاءات الصحفية، أن تخفي الاغراض التجارية لهذه المبادرة، كما أنها لم تستطع ان تخفي حقيقة الأزمة القائمة، والتي هي ازمة قيم جمالية وفكرية وتعامل مع المادة الثقافية كسلعة مادية، وقع ضحيتها ما يسمى بالفن الطليعي، أو الفن المعاصر، وبعد الاعتراف بأن هناك أزمة ثقة اكد البيان الموزع من قبل منظمي المهرجان عزلة الفن المعاصر وبعده عن الجماهير، وقام احد الحضور بمداخلة اعلن فيها ان الفن الطليعي مغلقا على ذاته وهو لايهم إلا طبقة ضيقة جداً من المجتمع والتي يطلق عليها من قبيل السخرية (النخبة)، إن الصالونات اليوم تهم فقط الفنان العارض، وبعض اصدقاءه الذين يرافقونه في يوم الافتتاح، حيث يذهب الفنان ليتأكد فقط ان عمله الفني موضوع في مكان مناسب، ثم يقفل عائدا، دون ان يتأمل اعمال الآخرين وليكتب بعد ذلك في (كتالوكه) الخاص انه شارك في الصالون، وتبين احصاءات وزارة الثقافة الفرنسية المنشورة في جريدة (اللوموند) في ٣٠ تشرين الثاني عام ١٩٩٤، إن اكثر المتاحف جماهيرية هو متحف غرونوبل (عدد السكان ٢٥٠ الف)، عدد الزوار لايتجاوز (٢٠) الف شخص سنويا [مع العلم ان هذا العدد يضم الزيارات المدرسية المنظمة للمدارس الابتدائية والاعدادية والثانوية والجامعية، وان بعض المتاحف الفرنسية قد اغلقت ابوابها نهائيا نظرا لغياب الجمهور (مثل متحف كامبير وميجاك ورين وروا... الخ).

يبرر ميتشو هذه العزلة وبعد الجماهير عن فن الطليعة بقوله:

[اذا كان الفن المعاصر يهم فقط النخبة فهذا شيء طبيعي لان هناك نوعين مناالجمال: الجمال الرفيع (يعني بذلك فن الطليعة)، وجمال استهلاكي رخيص هم الجماهير الساحقة من الناس].

وهذا يتمم ما قاله (ميتشو) من قبل:

ـ [ان هناك نوعين من الفنون: فنون كبيرة وعظيمة وفنون وضيعة].

L'ART CONTEMPORAIN" PARIS 1994« P.14

ـ فرد عليه احد الصحفيين بقوله:

ـ [من الناحية الدمقراطية وحرية التعبير ان كل فنان حر تماما بممارسته النشاط الفني الذي يراه مناسبا، لكن عليه ان يتحمل مسؤولية نشاطه هذا. ففن الطليعة من طرف يؤكد ذلك، كما يؤكد القطيعة مع الجماهير والتراث، ومن طرف ثاني يطلب من الجماهير عن طريق السلطات ووزارات الثقافة ان تدعم نشاطه ماديا واعلاميا واجتماعيا وان تضع تحت تصرفه كل ما يلزم لممارسة جنونه. الم يقل ايزرا ان الامة التي لاتغذي فنانيها الطليعيين، ليست الا مجموعة من النفايات الآدمية.

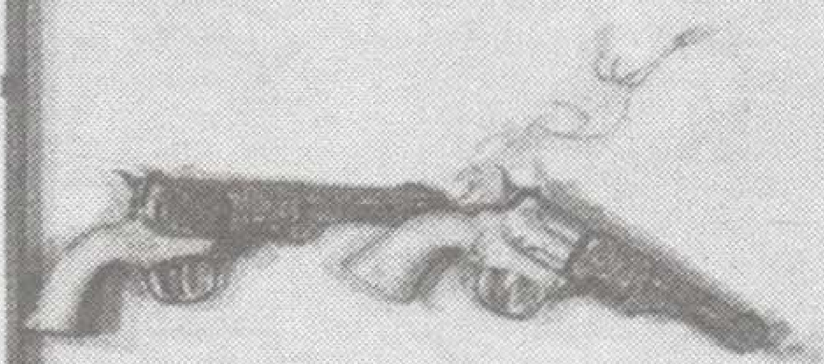
إن المناقشات التي دارت في الندوات، أكدت أنه لايمكن اختصار هذه الأزمة على أنها (أزمة تسويق وبيع) فقط، فمداخله [البروفسورة كلود مولا] شرحت عمق الازمة القائمة التي أصابت مفهوم الفن والفنان في الصميم، كما تعرضت الى التناقضات والمزاحمة الأوروبية الاميركية، حيث لم يستقطب الاميركان منذ اواخر الستينات تجارة الفن فحسب بل انما فرضوا سياستهم الثقافية على العالم أجمع.

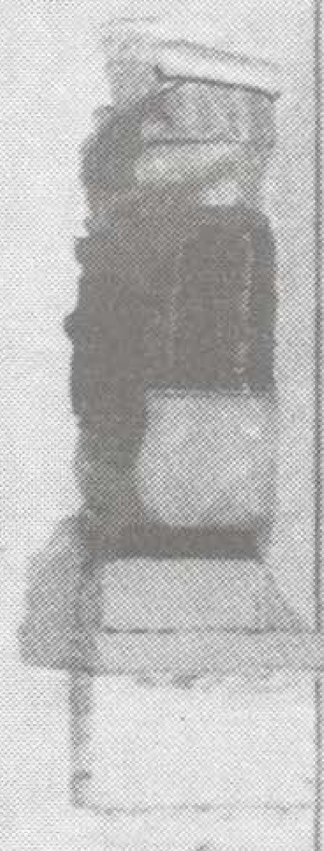
ومن المعارض الدائمة تم افتتاح ما يسمى [المركز الاوروبي للفن] في أرقى حي باريسي (المنطقة ١٦)، مساحته ١٠٠٠ الف متر مربع، وكما يقول السيد (كارتون) محرر مجلة [قيم الفن] والمحرر الاساسي لهذا المركز:

ـ [ان هذه السوق هي الرد الحاسم على ازمة الفن المعاصر التي مازالت قائمة منذ عام ١٩٩٠].

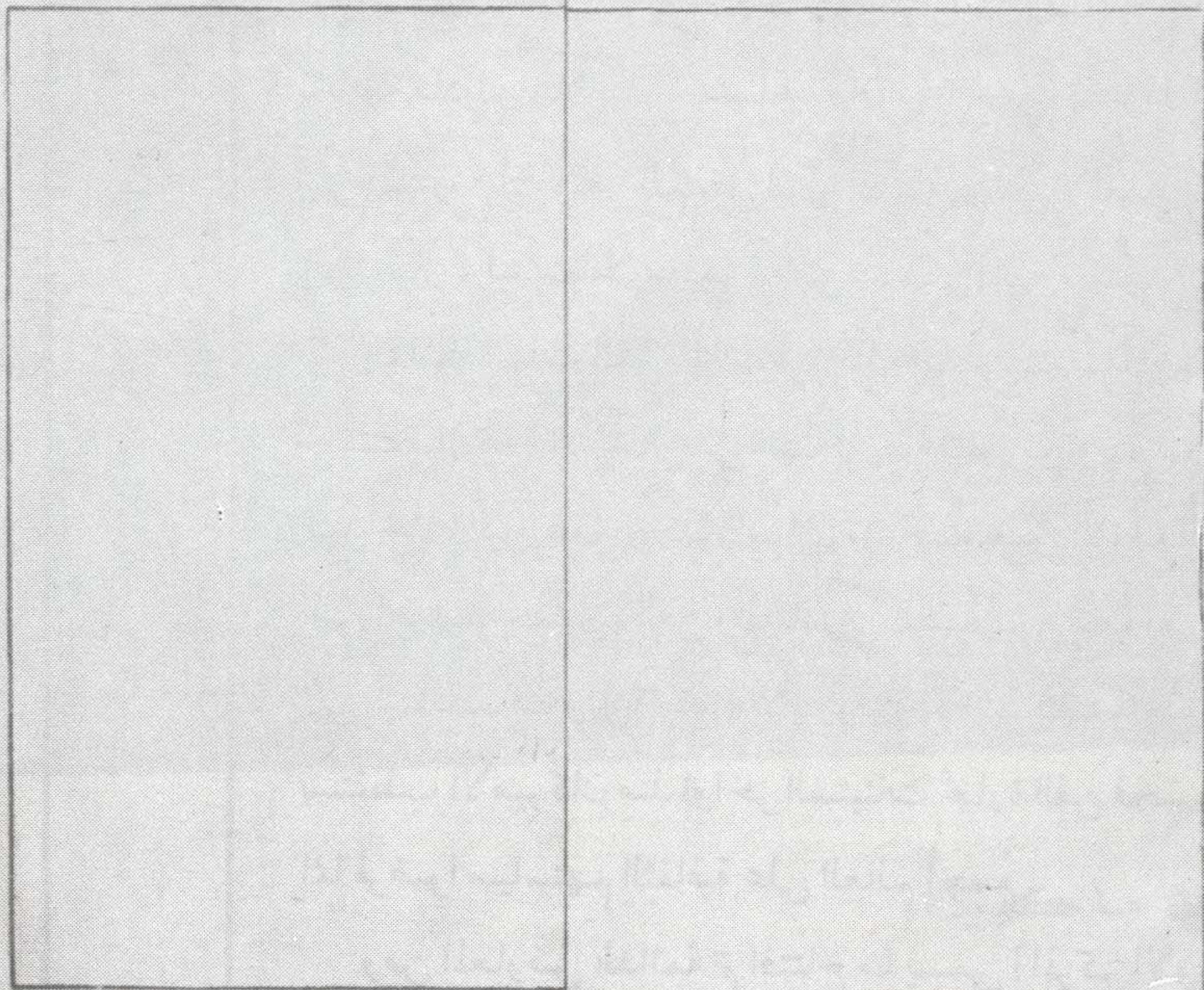
وقد شهدت الساحة الاوروبية نشاطا ملحوظا على هذا



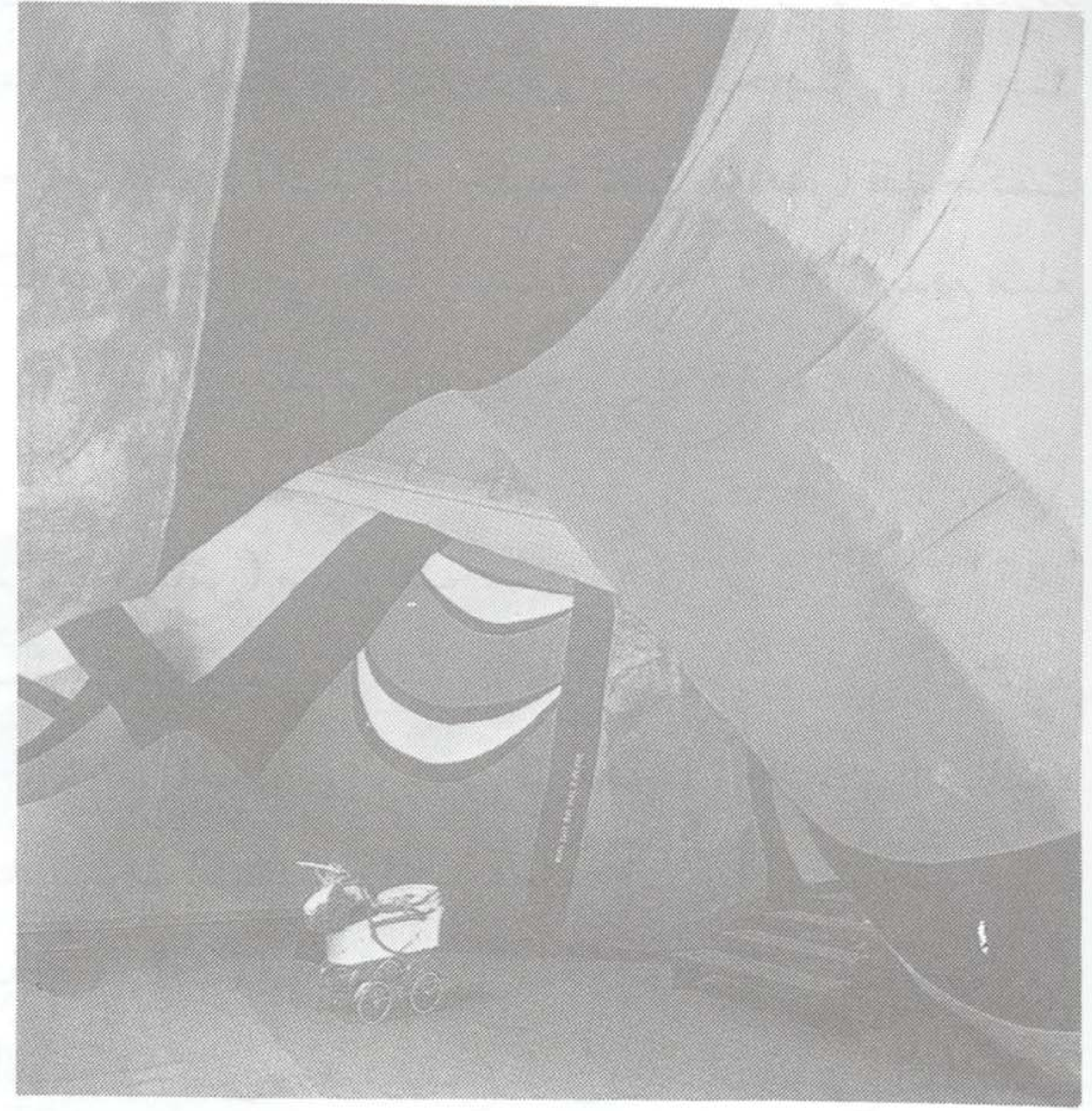








جيم دين



نيـكي

الصعيد للوقوف في وجه تجارة الفن الاوروبي ومنها محاولة انشاد تجمع اوروبي لتجارة الفن تحت اسم «tefaf» «the eu-ropopean fineart fundation» مركزة (ماستريش).

الا ان هذه المظاهرات عاونت وما زالت تعاني من العزلة والازمة مازالت قائمة يقول الكوميسير بريزور (أناف) لمجلة (الفن وتجارته) شباط ١٩٩٥.

- [ان الازمة التي اصابت الفن المعاصر (الفن الطليعي) منذ عام (١٩٩٠) ما زالت مستمرة].

معرض (ميونيخ) بالمانيا يعاني من العزلة (١٧) جناحاً أجنبيا فقط من اصل (١١٤)، جناحاً يشارك هذال العام، وكذلك حال معارض (هانوفر) و(كولون) و(دوسيلدورف) بينما لاقت مبادرة تجار الفن الكلاسيكي باقامة معرض في مقر (شويتزنغن) في المانيا نجاحا كبيرا واقبال للجمهور، ويتم منذ الآن الاعداد للمعرض الثاني الذي سيقام في عام (١٩٩٦).

في معرض البيع رقم /١٤/ المسمى (آرغو) الذي يقام في (مدريد) بين ٩ ـ ١٤ شباط والذي ضم هذا العام الى جانب صالات العرض الاساسية ١٢ صالة عرض، و١٧ تاجرا اميركيا، ورغم الأهمية الرسمية لهذا المعرض، الذي يقام في مجمع الملك الاسباني (كارلوس الاول) والموجود بالقرب من مطار (مدريد) فقد انخفض عدد المشاركين عن السنين السابقة، رغم التغطية الاعلامية الكبيرة من خلال الصحف والتلفزيون والاذاعات، وقيام مدير متحف (شيكاغو) للفن الحديث السيد (كوزي) بالقاء عدة محاضرات وندوات، فإن النتائج التي كانت سيئة جدا، واقبال الجمهور ضعيفاً جداً.

ما هو المخرج؟

(فيليبوني) في مقال تحت عنوان المخرج: «L'ART ET SON MARCHE'» يقول:

- [ان سوق الفن القاقة جدا في ايطاليا، وجدت المخرج بالتوجه نحو التركيز على الفن الكلاسيكي] ويقارن (فيليبوتي) بين معرض الفن الحديث (ارتيسيما) الذي يقام في (تورا) والذي يعاني من ازمة خانقة، مع معرض الفن الكلاسيكي (غوتا) الذي يقام في (بارم) في ايطاليا الذي يلاقي نجاحا كبيرا كل عام، ويلفت الانتباه الى أن عدد معارض الفن الكلاسيكي بايطاليا قد ارتفع بشكل خيالي (١٢٥ معرضا).

(جود تولي) يعدد عشرات المعارض التي يقيمها تجار الفن في الولايات المتحدة الاميركية، ابتداء من معرض (نيويورك) حتى المعارض في الشوارع والساحات العامة التي تبحث كلها عن الشاري المفقود للفن الحديث، ففي (اميركا) تجري محاولات لانعاش هذه السوق على طريقة المحلات التجارية، وذلك بالاعلان عن تخفيض هائل بالاسعار وتنزيلات هامة (معرض فيلادلفيا)، حتى ان المعرض من قبل (البوزار) في (بنسلفاني) يعرض للبيع لوحات متحف المدينة باسعار الشاسيات والقماش يقول جود تولي:

- [معرض لونيغير في اوتيل فونيكس مفي مدينة (كولون) الذي انتهى في ٢٩ كانوون الثاني ١٩٩٥ تحول الى فضيحة مضرة بالثقافة وباسعار شبه مجانية].

ويقول الكوميسير لودمير: شباط L'ARTETSON MARCHE' لاغراء المشتري اليوم بفتح محفظته والشراء لم يعد هناك من، سيلة سوى النوعية الجيدة من الفن لان الفن اصبح كالمباريات الرياضية البقاء للاصلح.

ويؤكد ان اكثر صالات البيع هذا العام في (لندن) و(باريس) و(ميونيخ) و(لندن) قد زاد ربحها بمعدل ١٢٪، وذلك ليس بفضل بيع التحف الفنية، والكتب القديمة، والمجوهرات فقط وانما بفضل بيع اللوحات الكلاسيكية،

ولوحات القرن الثامن، والتاسع عشر، ولوحات المستشرقين (زيادة ٢٠٪).

يوكد (سترافيلد) مدير المزاد العلني لصالة (كريتيس) فيمجلة الفن وتجارته (شباط ١٩٩٥)، ان زيادة الارباح لهذا العام لاتعود فقط الى بيع المجوهرات والموبيليا ولكن ايضا الى بيع لوحات القرن الثامن والتاسع عشر ولوحات المستشرقين، وخاصة اللوحات التي تمثل الحياة الداخلية والمناظر الطبيعية والعصافير. في لقاءها مع الصحفي بوفيل تؤكد السيدة بروج مدير المزاد العلني لصالة (سوتيس) ان هناك زيادة في الارباح لعام ١٩٩٤ للوحات الكلاسيكية بنسبة ٦٧٪.

هذا العام:

في ١٢ و١٣ كانون الاول عام ١٩٩٥، بيعت مجموعة الراقص العالمي (تورييف) في صالة كريستيس في نيويورك، بضعف الاسعار المتوقعة وهي تحوي على اعمال كلاسيكية.

في (١٥) كانون الاول في صالة كريستيس في نيويورك بيعت بنجاح كبير فاق كل التوقعات مجموعة لوحات كلاسيكية لمعلمين كبار مثل (فواردي) و(غرين) و(كاناتيلو) و(كرانش). الخ.

ومما زاد في عمق أزمة فن الطليعةمجموعة الفضائح المالية لبعض صالات العرض والمتاحف والمراكز الثقافية من اشهرها فضيحة (جاك ملكي): التي تكلمت عنها الصحف والمجلات[1] صالة (ملكي) الموجودة بقلب شارع صالات العرض الباريسية (شارع السين)، المعروفة بتجارة الفن المعاصر، وخاصة لوحات (بولياكوف) و(دوبوفيه) ففي ٢٠ كانون الاول وبعد هروب ملكي الى المكسيك تم تسليمه الى السلطات الفرنسية، ووضع في السجن بتهمة الافلاس الوهمي لمبلغ ٣٤٣ مليون فرنك فرنسي، بعد الاعتراف بإنه، ومنذ (١٢) عاما كان يقوم ببيع وشراء وتهريب اموال الى الخارج (سويسرا)، واعطاء فواتير للتهرب من الضرائب ورفع اسعار اللوحات بشكل مصطنع بالتعاون مع بعض مجمعي الاعمال الفنية والبنوك، مثل بنك (كريدي ليونيه) و(بنك روتشيلد)، وبعد الحجز على اللوحات الموجودة في الصالة تم تقييمها بعشرة ملايين فرنك فرنسي فقط.

تأتي هذه الفضيحة بعد جملة من الفضائح اهمها: (جريدة اللوموند ٢٥ شباط ١٩٩٥) فضيحة (الكوميسير بريزور دوسان سير) منظم مهرجان دروو واحد المحاضرين فيه حيث قدم بحثا بعنوان (الاشكال الجديدة للفن المعاصر) فقد حكمت عليه محكمة الجزاء الباريسية (٣٠/ ١/ ١٩٩٥) بدفع مبلغ (٧,٦) مليون فرنك فرنسي نتيجة تورطه بفضيحة ملكي.

وكذلك فضيحة متحف (فازاريلي) حيث تم القبض على السيد (دوباش) مدير المتحف في ٢٨ تشرين الثاني ١٩٩٤ بتهمة التزوير والسرقة.

اما على المستوى الرسمي في المتاحف والمراكز الثقافية، فقد كثرت الفضائح المالية وسوء الادارة وخلق جماعات منتفعة (مافيا) مؤلفة من رؤساء هذه المراكز والمتاحف ومن فنانين ونقاد فن، تحدد نوع الفن والفنان، ونوع الطليعي المقبول لديها، مثلا كل معرض من معارض متحف (ماغازا) في (غرونوبل)يكلف ٨٠٠ الف فرنك فرنسي، مع نفقات جانبية مثل معرض الفنان الطليعي بويتي [أكبر فنان معاصر حسب ادلينا مديرة هذا المتحف] وقد رافق المعرض تصنيع (٥٠) سجادة (كليم) نسجت في باشوار في الباكستان تحت اشراف الفنان ليتم بيعها الى متاحف الفن الحديث المختلفة (التي هي بدورها تتجاهل بيع منتجاتها الفنية)، البيع والشراء يتم دون اي دفتر حسابي ومراقبة مالية، ومن نتائج صفقة السجاد هناك خسارة قدرها (٢) مليون فرنك فرنسي وقد عرفت مديرة هذا المتحف (حسب اللوموند ٣٠ تشرين الثاني ١٩٩٤)، بنفقاتها الباهظة جدا(فندق ومطعم وسفريات في عام ١٩٩٣، وصلت الي ٣٢٧ الف فرنك فرنسي، (مع العلم آن هناك ٧ الآف فنان من اصل ١٣ الف مسجل في بيت الفنون يعيش على اقل من ثلاث الآف فرنك بالشهر، وللعلم فإن هذه السيدة هي مؤسسة مركز الفن المعاصر في (جينيف) في سويسرا عام (١٩٧٤). وقد بدأت مراكز ومتاحف الفن الطليعي بالظهور عام (١٩٧٠)، عندما اقام (دورو) اول مركز لفن الطليعة والمسمى (المرآة) والذي تحول الى متحف (ديجون) وتبعه بعد ذلك فروعا ليؤسس متحف (بوردو)، ليتبع بعد ذلك في عام (١٩٧٧) انشاء (متحف جورج بومبيدو) اول متحف للفن الحديث بباريس. وفي عام (١٩٨١) دعى وزير الثقافة الفرنسية الجديد آنذاك (جاك لانغ) الى تقليد متحف (كانستال) بالمانيا، ومتاحف الفن الطليعي

(١) اللوموند ٢٥ شباط ١٩٩٥



هاملتون

سويسرا، فتم انشاء اكثر من عشرين مركزا من هذا النوع.

وقد وصل الامر الى حد الاشباع، مع الاشارة الى ان الكثير من هذه المتاحف لا لزوم لها، ففي بعض القرى التي لايتجاوز سكانها (٢٠٠٠) شخص مثل (ميماك)او كاجارسولو/ ١٢٠٠/ شخص يوجد فيها (متحف) ومركز فن حديث وتسعى البلديات والمحافظات اليوم الى اغلاق هذه المتاحف لانها تكلف الكثير وليس لها اي مردود ثقافي.

في عام (١٩٨٢) كانت الدولة تدفع ٨٢٪ (٢٦ مليون فرنك فرنسي)، من ميزانية (المتاحف والمراكز تلك وتغطي بقية النفقات من قبل الضرائب المحلية للبلديات.

وفي عام (١٩٩٤) هبطت مشاركة الدولة في النفقات الى ٤٠٪ فقط (حسب جريدة للوموند ٣٠ تشرين الثاني ١٩٩٤ صفحة ١٨).

كما يقول ميشيل غيرا في تعليقه (نفس العدد من اللوموند)، على فضيحة مدير متحف بوردو الملاحق قضائيا (رواتب خيالية ونفقات سفر الى نيويورك واستعمال دفاتر حسابية مضاعفة وفواتير كاذبة... الخ):

-[ان هذه المتاحف وهذه المراكز تعاني الآن من نقد متعدد الاطراف، تأسيس متاحف بشكل فوضوي، وفي اماكن معزولة، وادارة متهورة، ومقاطعة جماهيرية، واسراف لفن



آرمان

طبقة خاصة جدا، ومعارض ذات ضجة كبيرة، لكنها خاوية وتافهة، لقد انفقت الدولة هذا العام (١٩٩٤) /١٧/ مليون فرنك فرنسي، والمحافظات /٣٠/ مليون لعرض اكوام من الحجارة ملقاة على الأرض، وخروق ممزقة معلقة على جدران هذه المتاحف، ومواد مبتذلة مثل النفايات ومحتويات صفائح القمامة والمواد الغذائية العفنة والبقايا الآدمية اليابسة، وهي أبعد ما تكون عن الفن والجمال].

وقد القت كاترين مييه في مجلة (آربريس) مسؤولية الازمة الحالية على عاتق مفهوم فن الطليعة عندما قالت:

[ان فن الطليعة هو السبب في هذه الازمة، خاصة ان متاحف الفن الحديث ومتاحف البلديات اشترت كميات كبيرة من الاعمال الفنية، مما خلق نوعا من فوضى القيم].

اما (دوميك) في مجلة اسبري (العدد ٧ عام ١٩٩٢ ص ٣٧) فقد القى مسؤولية على عاتق نقاد الفن المأجورين، بقوله:

-[ان سوق الفن تبيع منتجات (اشار) او لفت الانتباه اليها نقاد الفن، ولكي تباع هذه المنتجات يجب ان يرفع الناقد من شأنها ويضخمها، وكلما زادت تفاهة العمل زادت محاولات تقديمه بجمل انشائيةمنمقة، هذا ما فعله (شالومو) في كتابه الصادر عام ١٩٩١ تحت عنوان (وارهول الفنان الطليعي).

كثرت الانتقادات لهذا الفن الطليعي في الصحف والمجلات، وقد عالج الازمة كلا من الصحف والمجلات التالية: «الفنون الجميلة، اللوموند، ايفنمادوجودي، ايسبري، تيلي راما، دوموند، الكانارانشينيه، كاليري ماكازين، الاذاعة الفرنسية في ٢٦ تشرين الاول بمناسبة معرض فياك العالمي لتجارة الفن»، وهذه بعض الجمل النقدية الواردة في هذه الصحف: [الجماهير لاتبالي بفن الطليعة، لقد بقيت بعيدة عنه، فن الحد الادنى وصل فن الطليعة المسلي اصبح مملا وتافها].

مجلة (ايسبري) منذ عام ١٩٩١ اعلنت حالة موت (فن الطليعة) وخاصة فن الحد الدنى والفن الفكري، (فيليب سولير) يلفت الانتباه الى أن فن الطليعة لم يدخل قصور وبيوت كبار مجمعي اللوحات التقليدية، بقدر ما دخل المتاحف وصالات العرض الرسمية. سالفا توري (اللوموند شباط ١٩٩٣)، لفت الانتباه الى صمت وعدم مشاركة كبار الكتاب والمثقفين والفلاسفة، بحركات الطليعة كما كانت حال السريالية والتكعيبية، بل على العكس منذ آذار عام (١٩٨١) في مجلة (حوار) قام عالم الاقوام (لوفيس ستراوس) بالتأسف لضياع تقاليد مهنة الفن، لذا يجب التذكير بأن مفهوم [الفن عند الانسان البدائي] يختلف تماماً عن ما جلبه (بويس) الى المتحف (رغم انه ضد مفهوم المتحف) مثل زحافات الثلج المستخدمة من قبل (الاسكيمو)، والمواقد البدائية واللباد والشحم المستعملة من فبل قبائل التتار في مناطق الكريمة بالقرب من البحر الاسود، وهذا عبارة عن نهب همجي، وغير حضاري، ومتخلف من قبل (بويس) و(بيكاسو) لهذه الأدوات التي هي بالنسبة للانسان البدائي مرتبطة بالمحيط والطبيعة وبمعتقداته وبالاسطورة، ان منتجات وادوات ورسوم الانسان البدائي هي عبارة عن تميمة وتعويذة، تحولت بعد ذلك الى بيكتوغرام وايديو غرام وكتابه، ان منتجات هذه الشعوب ليست زخارف او سلع متحفية بل هي قوة روحية لها مفعولها السحري.

ويضم كتاب لروزنبرغ صدر عام (١٩٩٢) عدة مقالات يحذر الكاتب فيها من افقار الفن على يد الطليعة ابتداء من دوشامب حتى وارهول؛ وكذلك فعلت جريدة اللوموند الشهرية (تشرين الثاني ١٩٩٢).

الناقد الفني في جريدة ينو كريتيريون السيد (هيلتون) يعتبر فن الطليعة ابتداء من (مارسل دوشامب)حتى هانس هايش مرورا ببولوك خال من أي قيمة تشكيليةثابتة، جود في مقاله (مجلة الفن في امريكا ايلول ١٩٩٤) «ART IN AMERICA» يعتبر ان الفن الحالي «-POST MODERNISME» -اخفق في مشروعه (تجميل الحياة بكاملها)، لذا يجب العودة الى ملكية الحكم والانتقاء والى القيم المستمرة والى الذوق الرفيع والجمال الإيجابي.

(مولينو) استاذ جامعة لوزان يقول في مجلة ايسبري عام ١٩٩١:

-[لقد وصل فن الطليعة الى فراغ كامل، فقد خلط كل القيم وصار كل شيء ممكنا واصبح الفن بلاحدود، كل الناس تستطيع أن ترسم لكن لا أحد يستطيع الحكم والتقييم ويتساءل لماذا لاتعرض المتاحف نتاج كل الناس]؟

(دوميك) في نفس العدد من المجلة المذكورة يذكر بما قاله (وارهول) قبل موته:

-[بعد موتي لن اترك اي أثر، ان عملي الفني ليس له اي مستقبل وهو لايعني اي شيء].

الناقد الفني (دوف) ومدير المعهد العالي للفنون الجميلة يؤكد ان فن الطليعة اليوم ليس الا تكرارا مملا لفن (الدادا) الذي ظهر في بداية هذه القرن في ظروف تاريخية واقتصادية وثقافية معينة، وكرد فعل للثورة الصناعية للقرن التاسع عشر.

(غوشيه) في مجلة (الحوار) يعلن: بعد [الدادائية] لم يصدر اي شيء جديد.

وتبعه بذلك استاذ تكنولوجيا الفن في جامعة باريس الثامنة، وصاحب عدة مؤلفات عن الفن، ان الخطأ في فن الطليعةهو فصل الشكل عن المضمون، هذا الربط الذي احترمه الفنان البدائي، وكل الفنون القديمة مرورا بعصر النهضة، ورامبراندت والكثير من الفنانين المعاصرين، بعد ذلك ظهر

مقال في المجلة البلجيكية السنوية رقم / ٧/ يعتبر ان العلاقة الفلسفية الفكرية، والجمالية بين العين واللوحة، كما اكده (ميرلوبنتي) مازال ميدانيا واسعا لاكتشاف جماليات جديدة لاتنضب، وتبعه بعد ذلك عدة اعداد لمجلة النقد (كريتيك) تؤكد الروابط العيمقة بين الرؤية والفكر واللوحة، الناقد الفني (موغا) في احدى هذه المقالات يذكر ان يد الفنان الطليعي نسيت (حركة الرسم) كما نسيت عينه التمييز بين الدرجات اللونية، وكما يقول تيبو ان الفنان «الطليعي» اعياه الركض وراء سراب متحف الفن الحديث فوقع اليوم مغشيا عليه.

الناقدة الفنية (كاترين مييه) في جريدة (آربريس) تتساءل اليوم:

-[اين هي الآن هذه الطليعة لم يعد لها وجود، لقد ذابت، كما ذابت اعمال الفنان الطليعي (سالمون) التي نفذها على الثلج والرمل، اما فناني العالم الثالث فهم في يأس أمام متاحفهم المفلسفة ماديا].

بما آن (بويس) كان يؤكد دائما ان المهم هو الحدث الفني وليس العمل الفني، وان العمل الفني هو الفنان.

تقول ناقدة الفن فرانكبلان (التلفزيون الفرنسي قناة ارتيه ١٣/ ٩/ ١٩٩٤):

-[يصعب فهم اعمال (بويس) بدون حضوره وسماع احاديثه، فبعد موته فقدت اعماله ضرورة استمرارها وعرضها بالمتاحف، لقد اصبحت جثث هامدة لاحياة فيها].

(مولينو) استاذ الفن بجامعة (لوزان) يقول في مجلة ايسبري (العدد / ٧/ ١٩٩١):

-[لقد مات الفن يعد ان طال نزعه الاخير وها نحن اليوم نشهد دفنه على يد الطليعة]. منذ عشرين عاما خلت لم يكن احد يتجرأ على الاعتراض على الارهاب الفكري الذي ساد النقد الفني، لم يتجرأ احد على نقد الطليعة المتهور، الذي سار نحو حتفه، كنا نخاف ان تلصق بنا تهمة الجهل والرجعية والتخلف فورا، والويل لمن لايبدي اعجابه بمبولة (دوشامب).

فهناك مجموعة نصبت انفسها (خبراء الفن المعاصر) مؤلفة من بعض مدراء المتاحف والمراكز الثقافية، وموظفي وزارات الثقافة، ومؤرخي الفن، ارهبت النقد الفني واليوم نتساءل: [على أي طريقة علمية تعتمد هذه المجموعة من «الخبراء» في احكامها؟ وعلى اي القيم والمعايير الثابتة المتعارف عليها اجتماعيا تستند باحكامها؟ طالما ان هناك تعارض واختلاف كبير بمفاهيم الفن الطليعي المختلفة، لقد اصبح من غير الممكن للنقد الفني ان يطبق ابسط قواعده كالتصنيف، وبما ان هناك انقطاع مع الماضي فلايمكن اعتماد معايير ومقاييس متعارف عليها، لذا فان تحليل الاسلوب والتقنية والقدم التاريخي والتحليل العلمي باشعة اكس المستعملة بمتحف (اللوفر) او التحليل الكيميائي، لم يعد لها اي مفعول في عملية التقييم، فكيف يمكن تقييم عمل (سالمون) المنفذ على الثلج آو استعراضات بويس (المسرحية) كزراعة شجرة، او اقامته في قفص مع ثعلب لمدة ثلاثة ايام؟، ومن ثم من اعطى الصلاحية وعلى اي اساس تم تسمية هؤلاء الخبراء؟ لذا ان تعديل مهنة مدراء المتاحف والخبراء في فرنسا عام (١٩٩٠) الذي اعتمد القيم والاسس العلمية والتاريخية والتقليدية لم يعترف بخبراء فن الطليعة لعدم وجود أصول علمية موضوعية يمكن الاعتماد عليها خاصة في فض نزاعات البيع والشراء.

كما رأينا لقد رافق انهيار تجارة الفن الحالية، دراسات وتحليلات جديدة، لاساتذة الفن بالجامعات ولمدراء متاحف ونقاد سابقين، ان نقد هذه الفن ليس بالجديد فهناك (علماء جمال) قد تم التعتيم على كتاباتهم واهمالهم من قبل هذا الفن الرسمي الذي ارهب تاريخ الفن منذ بداية هذا القرن.

وكان اول من كتب ولفت الانتباه الى خطر الانزلاق والسير بهذا الطريق هو (لوي هورتيك) فمنذ عام (١٩٢٢) كتب عن المتاحف وتجارة الفن، فهو اول من تكلم عن تلك المسرحية الخطيرة التي تجمع بين تاجر الفن والفنان والناقد الفني ومدير المتحف، ففي كتابه الصادر بعد موته في عام ١٩٤٤ يقول: (٥).

-[التاريخ احيانا ينير لنا الحاضر، فنحن نعيش منذ سنوات في مجال الفن التشكيلي انقلاب في القوانين الروحية والانسانية، الفن الاوروبي يتعرض الآن لحالة تفكك وانحلال، لقد عاني في السنوات الأخيرة من تحولات سريعة وكثيرة، اكثر مما عاناه خلال السبعة قرون الماضية، الغرض من ذلك تغيير عاداتنا البصرية، وابعادنا عن الانسانية، والروحانية، والشكلية المحركة للفن منذ عصر النهضة، هانحن نفرغ الفن من الفكر المسؤول ونطرد التايخ ونهمل



وارهول

موضوع اللوحة.

لقد عرضنا الشكل للارهاب، ورفضنا الموديل، والتشخيص، والتشريح، والمنظور كما رفضنا واقعية اللون، وتقليد مظاهر الاشياء والمواد، تركنا تأثيرات الضوء والمناخ، لنكون خارج هذا العالم الذي نعيشه، فلم يبق من التجارب والتقاليد والكنوز التي تراكمت عبر الاجيال السابقة والتي طبقت على الفن والانسان وفكرة مظاهر الحياة والعالم المختلفة اثر.

ري في كتابه (الفن الحديث) آو (الفن بدون اصول المهنة) منذ عام ١٩٤١ : (6)

-[ينتقد وضع الفن الحالي (منذ اوائل هذا العصر) الذي اصبح بدون قيم، لقد اضاع اصول المهنة الحقيقية وتقاليد الفنان الحرفي، تلك التقاليد التي كانت تربط بين الاحساس والفكر، بين اصول الحرفة والفن، بين الفنان والجمهور، كان الفنان يقدم عمل مفيد للمجتمع فصار يبحث الآن عن الشهرة والربح السريع، اننا نعيش اليوم عصر العباقرة والعظماء، فعلى الجمهور السير وراء ذوق (فنانيه الملهمين) رغم انهم لايتقنون الرسم، لكن الجمهور اعتاد على فضائح هؤلاء الفنانين منذ زمن بعيد، انه فن الفوضى المنظمة، إن الفنان المعاصر يخفي وراء هذا المظهر الثقافي البراق جهل وأمية في مهنة الفن."

ثم ينتقد ري المظاهر البراقة للمعارض والصالونات ولجان التحكيم التي تخفي وراءها مصالح مشبوهة... الخ].


وقد ظهر مؤخرا كتاب (جان كلير) (تأملات حول الحالة الراهنة للفنون الجميلة)(٧).

يتابع فيه نقد (ري) و(هورتيك) للفن المعاصر، ويلفت الانتباه الى ظهور انواع جديدة من المتاحف مخصصة لعرض اعمال فنية تافهة، فقدت صلتها بالتراث فصار الفنان ابتدآء من (بيكابيا) وانتهاء (بوارهول) عبارة عن مشعوذ ومبتذل وهو يعتبر ان الفن المبتور والمقطوع عن الماضي كنبات اقتلعت جذوره.

لقد اصبحت المتاحف دور لعرض اعمال تافهة مملة، كاعمال (كلاين) و(بويس) وصار هدف الفن المعاصر طمس معالم الاصالة المحلية لشعوب العالم لصالح ثقافة عالمية امبريالية، ويدعو المؤلف الى احترام الاصول الحرفية لهذا الفن والعودة لربط الفن بمعالم الاصالة الذاتية لكل شعب ولكل بلد وبعد ذلك بعد رفض النموذج الامريكي العالمي الذي نجده في متاحف الفن الحديث العالمية في كل مكان، فنحن نرى نفس النمط من اعمال (بولوك) و(رتكو) و(كلاين) و(جوزيف بويز) في متاحف امريكا وفرنسا واليابان... الخ.

لقد اصبح فن الطليعة الفن الرسمي للمتاحف وصالات العرض، وتاريخه هو تاريخ الفن الوحيد المعاصر الذي سار على خط مستقيم من الدادائية حى طليعة الطليعة، رغم ان الحركة الفنية التشكيلية لم تكن مقتصرة فقط على هذا لانوع من النشاط الفني، بل كانت وما زالت هناك حركات فنية مثل (الفن المكسيكي) في بداية هذا العصر، وحركات الفن التشخيصي والواقعي المختلفة التي اشرنا اليها سابقا، ومعارض لاقت النجاح الكبير، ففي عام ١٩٣٤ اقام (ستيرلنغ) مدير متحف اللوفر في باريس معرض (التصوير الواقعي) وتم الكشف والتعريف باعمال (جورج دولاتور) الذي كان معروفا فقط من قبل بعض المختصين، كما اقيم في عام ١٩٥٢ معرض (الطبيعة الصامتة) ورافقه بحث نظري عن معاني ورموز هذا النوع من الرسوم بعد الآن من اهم الدراسات والمراجع الفنية.

واقيم معرض «الاساليب الواقعية» في متحف الفن بباريس (١٧ كانون الاول ١٩٨٠) لقد اصبح (فن الطليعة) اليوم عار تماما ولم يصل حى الآن الى جنته الموعودة التي بشر بها لقد ابتعد كثيرا عن اللون الصافي لفان غوغ، ان هذه الفن اصبح صورة صادقة عن سقوط هذه الثقافة. ففي السابق كانت توجد اشكال وقيم فنية متعارف عليها، وكان الاختلاف بين القيم والاساليب والطرق والاتجاهات نسبيا، اما اليوم فقد اصبح كليا، في السابق كان يوجد اشكال مجردة (هندسية) واشكال مركبة طبيعية تمثل اشياء، تستقي قيمها اللونية والشكلية من قيم طبيعية، حيث تلقاها عين الانسان منذ عشرات الآف السنين، لتحولها الى عمل فني مشحون بقيم عاطفية وروحية، فماذا تمثل هذه الرفوف الموجودة بالمتاحف والمليئة بمواد وادوات مختلفة حتى درجة العبث، اشياء غريبة متنافرة يغطيها الغبار والصدأ، ان متحف اليوم لايختلف ابدا عن سوق وادوات الملابس العتيقة، حيث نجد خليطا عجيبا غريبا



أنطوني توكر



آرمان

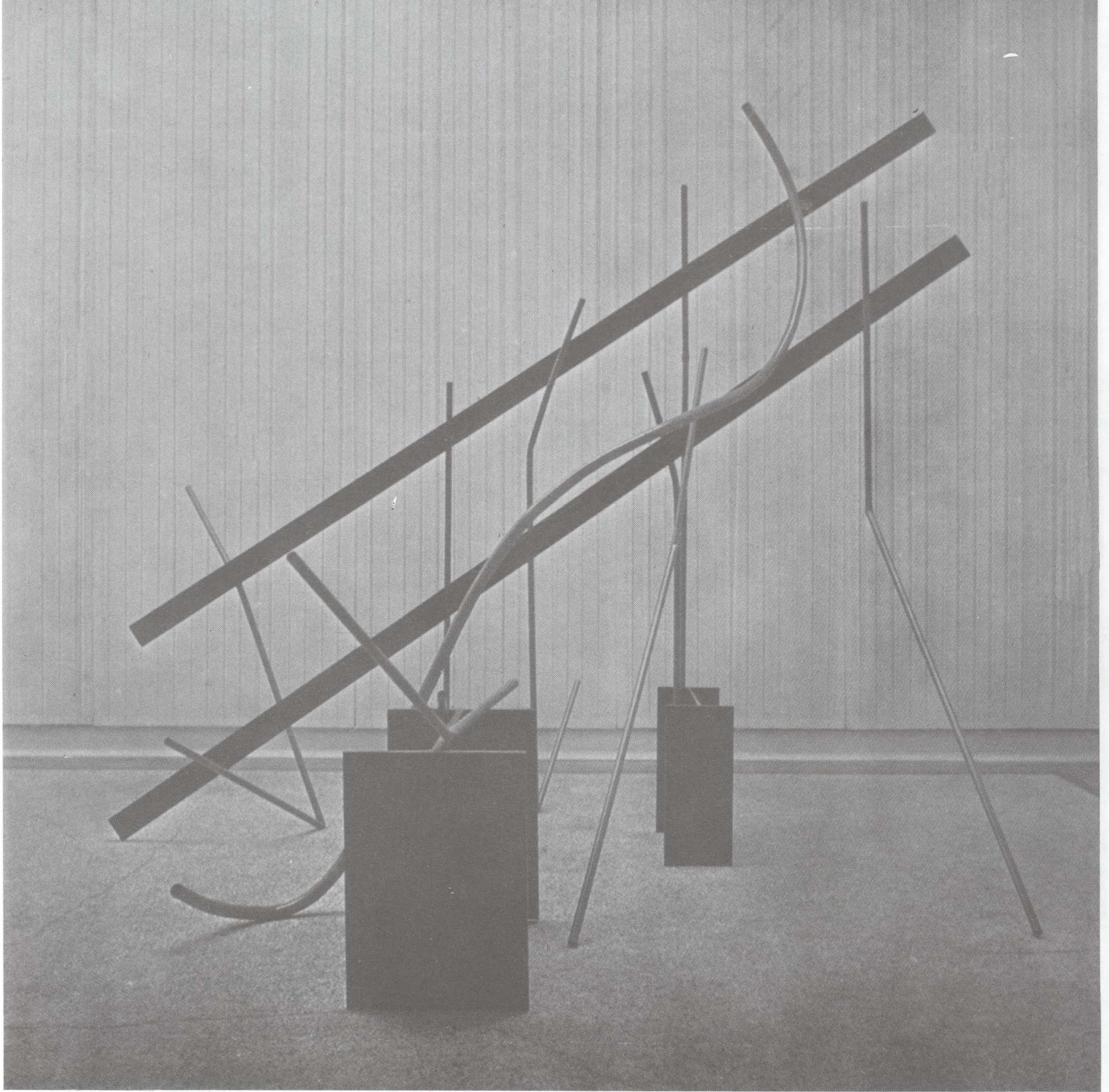


انطوني كارو

لادوات لم ينقصها توقيع الفنان، كل ذلك بحجة قطع الصلة مع الماضي وازلة اي اثر له.

نحن نعلم ان العلاقة بين الصورة والواقع، بعيدا عن الاساليب والنماذج الثابتة، مازالت ميدانا خصبا لعملية الابداع، فهذه العلاقة تعود الى ملايين السنين اي منذ بدء التكوين (البيولوجي) لنظام الرؤية عند الانسان، هذه العلاقة الابدية بمراحل تطورها المختلفة وعلاقاتها مع الثقافة والمعتقدات المختلفة ومع المعرفة هي علاقة عضوية، تشكل كيان ووجود الانسان نفسه، ان الرؤية هي معرفة علمية موضوعية وبنفس الوقت ميدان واسع للحلم والخيال والتعبير.

الرؤية مركز معلومات مفتوح على المحيط والوسط، لايمكن اهماله، انها تذهب الى ابعد من حدودها العضوية كجهاز بصري، فهي تغذي الفكر والاحاسيس الانسانية المتعددة (كالحركة والايقاع اي العمل والسمع واللمس) فهي المحرك الرئيسي والعمود الفقري للتجربة الانسانية الكلية، ان



أنطوني كارو

الصورة واللوحة مستطيل تملأه الالوان والخطوط والظل والنور . . . ترسلنا الى شريحة من الواقع الحقيقي، هكذا فالواقع من خلال الصورة اصبح ابداعا واسلوبا وطريقة للرؤيا لاحدود لها، ان قراءة اللوحة او الصورة تستنفر ليس فقط جهاز الرؤية وانما كامل التركيب البسيكولوجي والفكري عند

الانسان، نحن نعلم ان نقل ومعالجة صورة الواقع منذ رسوم الكهوف حتى يومنا هذا والذي ينتقل من عين الى عين ومن فكر الى فكر منذ آلاف السنين، وما زال يتحفنا باشياء جديدة رغم ان تجربة الانتقال من الرسوم الواقعية الى التجريد، قد عبر عنها الانسان منذ امد بعيد، أي منذ الانتقال من رسوم

الكهوف الى البيكتوغرام، الى الايديوغرام الى الكتابة المجردة، ومن رسوم خداع البصر والواقعية المتطرفة حى التجريد، ورغم ان الفنان ما زال يكرر هذه المرحلة (بين الواقع والتجريد) فإنه يعطينا دائما نماذج جديدة لعلاقة الواقع والمحيط بالرؤية والفكر، ولطرق وعادات الشعوب البصرية والثقافية والروحية في رؤية الحياة المتغيرة، ليس فقط من ناحية الشكل وانما من ناحية المضمون ايضا.

قد لاحظ (مونيه) ان واجهة كاتدرائية روان تغير مظهرها بصورة مستمرة، نحن نعلم ان الفنان وعلى فرض ان احاسيسه ونواياه التعبيرية وادواتهوموادة كالحبر الصيني، او التلوين المائي او الزيتي... الخ، واسلوبه بمعالجة الاشكال، وطرق تمديد الالوان على سطح الورق او القماش، وعلى فرض ان المنظر الثابت لايتحرك، فان الانتقال من الليل الى النهار ومن الظل الى النور بحاجة الى ٣٠٠ مليون نقلة ضوئية، ورغم ان معظم اللغات لاتتعدى حروفها الاساسية اكثر من ٣٠ حرفا، فان الاحاديث والمعاني التي نحصل عليها لاتنضب ولاتنتهي، فكيف هي حال لغة الفن التشكيلي الغنية جدا بموادها وأدواتها وعناصرها الاولية وباساليبها المختلفة، ابتداء من النقل الموضوعي حتى التصرف والتعبير الخيالي والحر، اما تجربة الانسان مع الكون والمحيط، فهي تهم كل الفنون والعلوم والمعتقدات، فهي علاقة وحية لم تقل حتى الآن كلمتها الأخيرة، ولم تلفظ نفسها الأخير.

وامام الجمال السبي الممارس من قبل فن الطليعة، يتساءل العديد من النقاد عن غياب القيم الجمالية التالية:

الانسجام والتناسب وضبط الايقاع، وتهذيب الاشكال والخطوط والحركة، وربطها بالاحساس والتعبير والفكر، لقد كان العمل الني يحمل في طياته حضارة الانسان برموزها المختلفة فهو يرسلنا الى قيم ومعايير ومعتقدات عصر بكامله، فالفن لم يكن مجرد تجربة ونزوة ذاتيةفقط، لقد كان الانسان البدائي يعتقد بعدم وجود قيم لونية صافية منفصلة عن قيم الفكر والمجتمع والروح، وفد اكد علماء الاقوام والفلاسفة والمجتمع انه لايوجد فن بدائي، فالفن بالنسبة للانسان الاول مرتبط بمفهوم الكون والوجود والاسطورة وآلهة الطبيعة، وهو جزء من الطقوس.

وقد اختصر (دوشامب) و(بويس) هذه الاعمال الى معالجة شكلية استعراضية، وقد اصبح الفن عبارة عن صورة طبق الاصل لحضارة النفايات، لقد اختفت القيم الحقيقية للفن وتم الاستهتار بها على يد هؤلاء الفنانين، وفقدت مهنة الفن والفنان ثقة الناس، ان ازمة الطليعة اليوم هي ازمة قيم جمالية وفكرية وحضارية، لقد اعتبر (ريغل) التجديد بالاسلوب عبارة عن (تحولات وتطورات في العادات التشكيلية) يستغرق التحضير لها احيانا عدة قرون، لتستطيع التعبير عن ارادة جماعية، تتحول الى دفق، وارادة، وقوة تشكيلية داخلية، طبيعية، وعضوية، يتقمصها الفنانون، بعد ان اصبحت حاجة ثقافية ملحمة لأمة او لمجتمع عانى منتحولات اقتصادية، أو فكرية، أو جغرافية، اختمرت اعماقه منذ عشرات السنين، وبعد صراع القيم التقليدية الاكيدة والمجربة والمستمرة تشق القيم الجديدة مكانا لها دون ان تقطع صلتها نهائيا بكل القيم التقليدية.

المراجع:

(١) ANSIEU LE CORPS DE L'OEUVRE E'DITION CALIMARD PARIS 1918 P. 333

(٢) L'ART CONTEMPORAIN EN QUES-TION E'DITION JEUDE PAUME PARIS 1994 P. 23

(٣) FRANK POPER ART ACTION ET PARTICI PATION E'DITIONS KI PARIS 1980 P. 213

(٤) BOURDIEU LIBRE E'CHANGE E'DITIONS SEUI 1994 P. 18

(٥) HORTICQ L'AMATEUR DE PEIN-TUR E'DITIONS FLOURY PARIS 1946 P. 109

(٦) REY LAPEINTURE MODERNE E'DITIONS P.U.F. PARIS 1941

(٧) JEAN CLAIR CONSIDE'RATIONS SUR L'E'TAT DESBEAUX ARTS E'DITIONS GALIMARD PARIS 1984

الزينة الخزفية في العمارة الإسلامية

جيرادو جورج
ترجمة: فريد جحا

تمهيد:

لم يدرس الخزف الذي يكسو الأبنية الإسلامية إلاّ قليلاً، ولم نعرف عنه إلا القليل، إذا ما قارناه بغيره من الأنواع الفنية الأخرى، على الرغم من أنه يعرض تحفاً فنية، وروائع زخرفية في ميدان الفن الإسلامي. ولحسن الحظ لا تزال أبنية كثيرة تحمل، حتى الآن، نماذج منه وشواهد عليه.

لا يعطي الجدة في فنون الإسلام شيء مثل الخط، والمئذنة. فمن الشرق البعيد إلى الغرب الأقصى للإمبراطورية، من القيروان إلى الأندلس، من لاهور إلى إشبيلية، في العواصم الكبرى كما في المدن الصغيرة المختلفة، ومن مفتتح العصر العباسي إلى القرن السابع عشر، قرن المغول والعثمانيين، كان هناك ازدهار متتابع، وخلق مستمر.

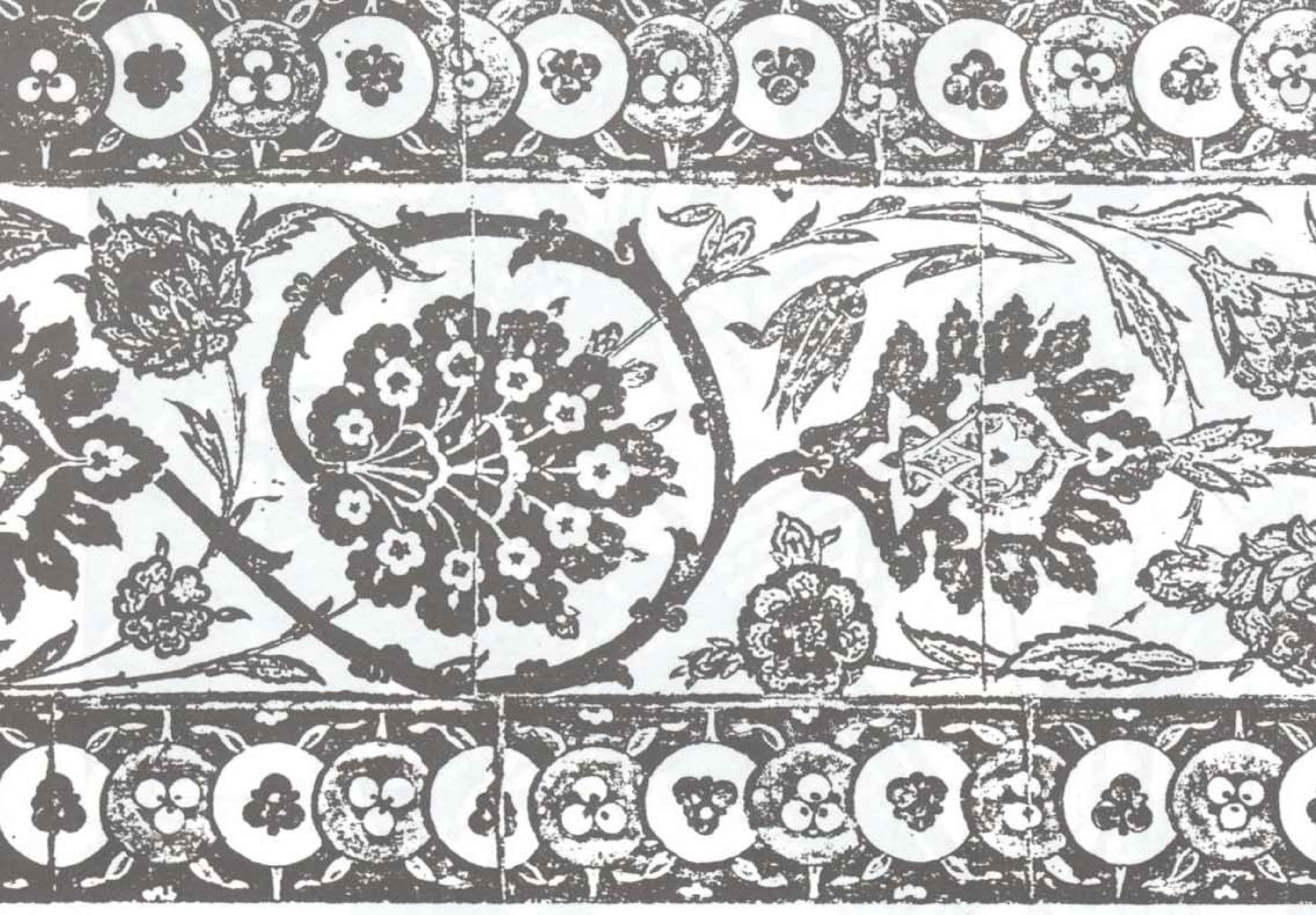
إن فنون الشي بالنار، ومنها خاصة فن الخزف لم تكن مجهولة عند العالم القديم. فإنسان ما قبل التاريخ كان يصنع من الطين المشوي (أدواته المتنوعة) كما كانوا يصنعون يصنع منه ما يغطي جدران أبنية، ونحن نجدهم أيضاً في إيران، في قصور الأخمينيين في سوس منذ العام ٦٠٠ ق.م. إلاّ أن هذه الطرق في الصناعة لم تستعمل بمثل هذا التنوع، وهذا الإتقان، وهذا التجديد والفني الزخرفي، كما استعملت في العالم الإسلامي.

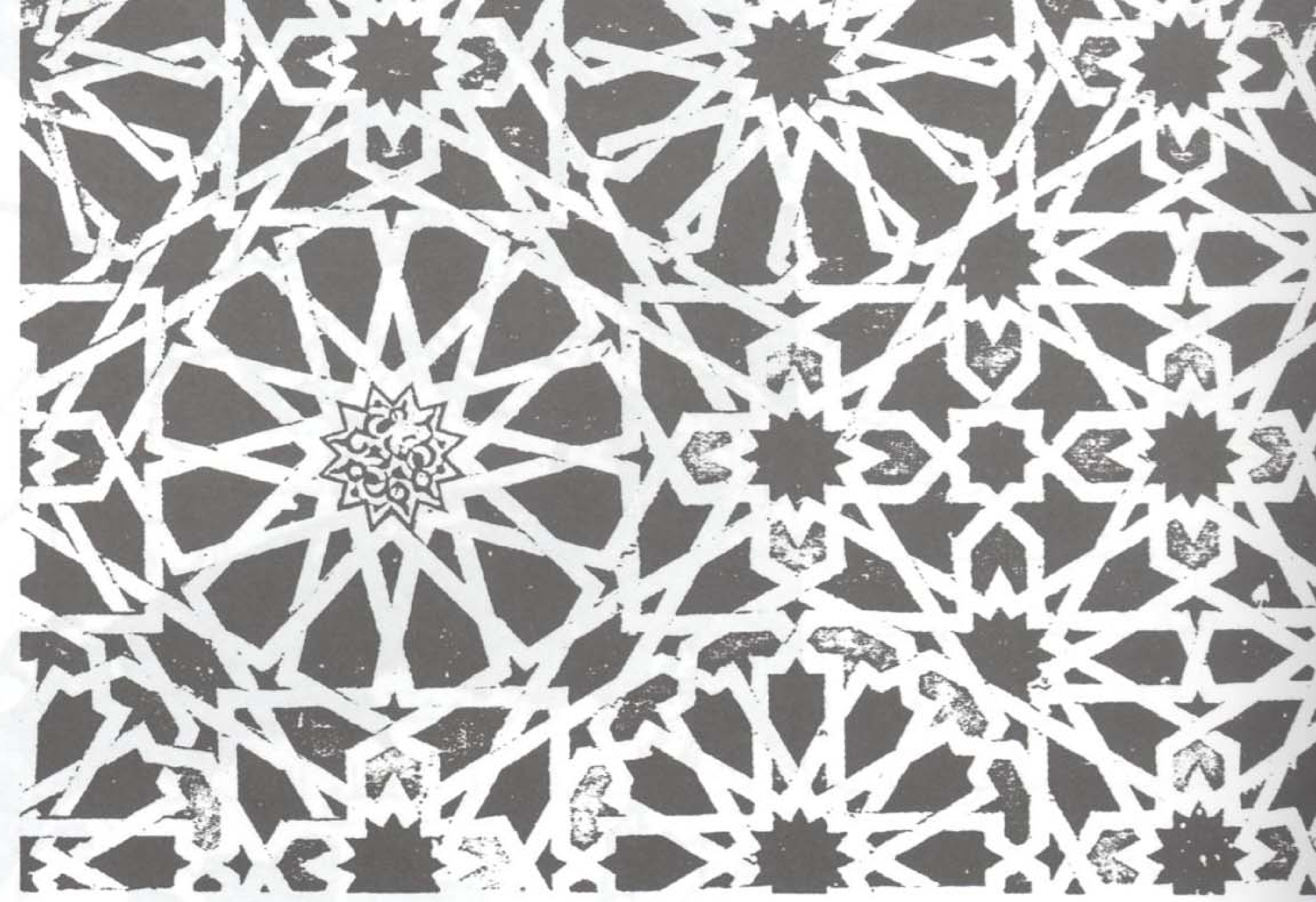
ذلك أن منهجاً ثورياً سيحدث ثورة في فنون الشي، من مفتتح القرن التاسع منهجاً قوامه تجديد يغدو التجديد ولمدة طويلة، صنعة الخزفيين المشارقة، قبل الانتقال إلى المغرب، حيث ظهر تحت اسم الخزف المتلألىء أو الخزف اللامع المعدني.

وكما هو الشأن في الخزف التقليدي، يطلي الموضوع الذي يراد تزيينه بدهان، أي بمادة شبه زجاجية تخلط بأكسيد القصدير أو بأكسيد الرصاص، عديم اللون أو شغاف، مستعمل قبل شيء في جعل الشيء كتيماً لا يسمح بتسرب السوائل، والمواد الدسمة، أي جعل العجينة صوانية. وبعد الشي مرة واحدة في حدود الزخرف المطلوب يضاف، عجينة تحوي ملح الفضة أو النحاس مع قليل من حمض الخل إلى هذا الدهان.

وتعرض المادة أخيراً للشي مرة ثانية، وفي حرارة منخفضة، أي حوالي ستمائة درجة، وفي جو ينحدر إلى درجة منخفضة من الأكسيجين، صالحة لنقل الحموض إلى

(*) ترجم المقال المنشور في مجلة (العين L'oeil) عدد ش نيسان من عام ١٩٩٥ ص ٢٦ وما بعد.





الزينة الخزفية في العمارة الإسلامية

حالة المعدن. وبهذا الأسلوب الجديد، والذي لا يرغب مقدماً في تقليد مظهر السطوح الذهبية، تتزين قطع الشكل (الطباق والأدوات المنزلية المتنوعة) بزخرفة متطورة، الزينة تتنوع، والزخرفة تغنى، وخاصة في الموضوعات الخطية، بينما تبلغ الكسوة الجدارية درجة متفاوتة من الإتقان.

وبعض، من الحالة الحاضرة من معلوماتنا، التي تقدمتها لنا النصوص والتقنيات.. يبقى مهد الأسلوب الجديد غير معروف بصورة مؤكدة فإذا ما كان الخزف اللامع الأول، الراجع إلى سنة ٨٣٣م، منسوب إلى العراق، فإن كسراً كثيرة قد عثر عليها مؤخراً في العراق وسوريا، وهي تدعو إلى التفكير بأن هذا الأسلوب يمكن أن يكون قد ظهر في النصف الثاني من القرن الثامن وربما مضينا في نسبتها أحيانا إلى مدن الري وكاشان، وحتى إلى الفسطاط.

ويبدو أن المؤكد أن بغداد كانت في القرن التاسع، أهم مركز لإنتاج الخزف اللامع الذي استورد نتاجه من أطراف الإمبراطورية الأربعة، أي السند، وسمرقند، وأفريقيا الشمالية وإسبانيا. ففي مدينة القيروان عثر في مسجدها على أعمال تعود إلى زمن إصلاح المسجد في عام ٨٦٢، في ظل الأسرة الأغلبية، الذين نعرف نقلاً عن النصوص الأدبية أن تؤسس هذه الأسرة «هو من بغداد التي كان يصنع فيها الخزف المربع الشكل» والذي زين القسم العلوي من عقد المحراب الكبير. إن هذه المربعات ذات البريق المعدني، والمزينة برسوم هندسية، ذات موضوعات على شكل أجنحة مؤلفة من نخيل صغيرة، تبرز فوق بذور نقاط، وهي الأقدم مما عثر عليه وهي قد وصلتنا محفوظة في حالة ممتازة.

وانتقل إنتاج الخزف، مع انحدار الخلافة العباسية، إلى مصر، فأعطى مجيء خزافين جدد، تجذبهم طلبات البلاد الفاطمي، أعطى مجيئهم من بغداد إلى القاهرة دفعاً، وارتقاءً لمحترفات التصنيع. إن أكوام الكسر في مدينة الفسطاط تدل على أن الكثير من القطع الخزفية المستوردة من الصين ومن إيران والأندلس وإيطاليا كانت مستعملة ومقلدة في المكان نفسه، وأن التفضيل سيتجه إلى الخزف المحلي الملمع. ولأنه ينحدر من بغداد بصورة مباشرة ولأنه يثمن غالياً في عالم القرنين الحادي عشر والثاني عشر الإسلامي، فإن الفن الفاطمي غدا واحداً من نماذج المزخرفات الفن الإسلامي، التي يزهر بها متحف الفن الإسلامية بمدينة القاهرة.

ذلك أنه يتصف بمهارة في خلق التفاصيل اللامعة مترجحاً بين اللون النحاسي واللون الأصفر الباهت الكامد، مستعملاً بتكرار موضوعات مصورة للفرسان والراقصين، والموسيقيين والأسود، والفهود، وأبو الهول، والعنقاوات...

إلا أن انحدار الخلافة الفاطمية التي تمزقت بتأثير منازعات أسرية مخيفة في منتصف القرن الثاني عشر، والتي وضعت



الزينة الخزفية في العمارة الإسلامية

تحت سلطة لصلاح الدين الأيوبي، إن ذلك قد تسبب في توقف إنتاج الخزف المصري اللامع.

وشهدت الفنون الصغرى مع مقدم الأتراك السلاجقة الذين امتدت سيطرتهم من النصف الأول للقرن الحادي عشر على مجمل بلاد إيران، شهدت الفنون الصغرى، وفنون النار منها خاصة، نهضة قوية. ففي الري وقيشان، وصفوة، حيث اكتشفت رموز طبخ، وبقايا أفران، كانت المهاد الرئيسية لنتاج غزير شهد قمته منذ نهاية القرن الثاني عشر إلى مفتتح القرن الثالث عشر، أي قبل أن ينحدر، نتيجة الغزو المغولي في عام ١٢٢٠. إن شهرة خزف قيشان التي كان اعتقاد التوقيع على نتاجها الفاخر وتأريخه. وكان يتم ذلك في القطع التشكيلية وفي مربعات كساء الجدران ... كانت الشهرة واسعة بحيث أن كلمة (قيشاني)، أخذت تستعمل في الفارسية لتمييز الخزف، ومربعات الإكساء، بصورة خاصة. واقتضى الفن السلجوقي إثر الفتوحات التي امتدت من آسيا الوسطى، ومن قونيه بشكل خاص، وهي (ايكونية القديمة) حيث عرفت سلطنة سلجوقية زمن مجدها في النصف الأول للقرن الثالث عشر. في مجموعة ألوان متميزة تسود فيها ألوان الأزرق المتنوع من الأزرق الكوبالتي والأزرق الفيروزي وإلى البنفسجي الأشهب، والأبيض والأسود ... الذي تحتفظ أبنية كثير منه بقايا كسوة للجدران جميلة من خزف منفد تقنية خاصة ذات أصل فارسي: أي الترصيع بالخزف ففي قطع بأحجام ذات مساحات متنوعة ومقطعة في مربعات من الطين المشوي المطلي بالميناء، وكل منها بألوان محددة ثم مجموعة، ومحصورة في أرضية من الجبس، بوظيفة ذات تخطيط معين مقدماً، وهو بشكل عام حسب شكل هندسي، أو تأليف خطي، إنها يجب بتقنية أن تحمل اسم (زيلجي)، ويجب أن تزدهر أو ربما تصل إلى الكمال في مغرب الفن الإسلامي، في الأبنية المدينية من مدينة فاس، وفي قصر الحمراء من غرناطة، أو في مشاهد السعديين في مراكش. ففي مجموعة ألوان تكثر فيها ألوان الأخضر والأخضر الغامق، كان الخزّافون الأندلسيون قد نجحوا بعد المخاطرة في تطبيق هذا الديكور لتغطية واجهات مصقولة، وفي كسوة مساحات منحنية مثل جذع عمود أسواني، إن انحطاط سلطنة قونيه في مفتتح القرن الرابع عشر قد أوقفت إنتاج الخزف في وسط الأناضول، وفي فارس التيمورية، وفي مناطق آسيوية مجاورة عرف من الخزف من القرن الخامس عشر، فترة ازدهاره العظيم، ولقد زين أبنية بخاري وسمرقند الرائعة، ثم المسجد الأزرق في تبريز، إحدى جواهر العمارة الإيرانية الذي استمر اسمه من روائع الخزف الذي يغطيه الخزف الأزرق ذي لون الكوبالت المكحل بمهارة حاذقة ذكية.

أما سمرقند، مقر التيموريين، وعاصمة الإمبراطورية الباذخة المترفة التي اجتمعت فيها كل ثروات آسيا، ومهرة الصناع البارعين الذين جلبهم تيمور معه من فتوحاته، أما في سمرقند فقد بنيت فيها مدينة جديدة من قبل معماري العصر، مدينة متوضعة على المدينة القديمة. إن أكثر أبنيتها قد اختفت اليوم، ولكن الذي بقي منها كالمدرسة التي أنشأها الأمير (بيبي خانوم) في عام ١٣٩٩ على شرف زوجته الأولى، تعطي فكرة عن صفاتها الجبارة. إن كسوة الاستعمال الكثيف للترصيع بالخزف، ويرى مع اتساع في المواد والموضوعات والتكوين.

ذلك اتساع ينسب إلى تأثير الفن الصيني في الموضوعات والتكوين والمواد. ففي خاصية (افرا صايب)، الموقع الأدنى للمدينة حيث مقبرة (شاوزند-الملك الحي)، تشمخ واحدة من أكثر المقابر إدهاشاً، وتقدم على جدرانها الداخلية وعلى قباب مشاهدها واحداً من أبدع إزهار فن الخزف الذي يسود فيه الأزرق الفيروزي والأزرق الكوباتي. إن الفن والتقنية فيه تبهر المشاهد: إن عصائب خطية على أرضية من الأغصان وموضوعات نباتية منفذة بنعومة عنكبوتية ومحفورة بعمق، وتناقض حاد بين الظلال والنور في هذه العصائب رسوم تزينا أزهار مكررة يزيدها الأزرق والفيروزي والأزرق الكوباتي لمعاناً، وثمة مشكاوات مستوية محلاة بالرقش المزهر الذي يبدأ في زهريات منمنمة وصفائح مورقة تكسو الأعمدة بزوايا تشبه التخريمات من طين لماع. وستتطور في الفترة نفسها، وفي سورية المملوكية ستتطور أشكال غير معروفة، كانت إلى فترة طويلة مجهولة من الجمهور العريض، إنها الأشكال الأولى في تاريخ الخزف الإسلامي. ولقد بدا من المؤكد حقاً أنه، بعد الغزو المغولي الذي اجتاح آسيا الصغرى في عام ١٢٦٠، والذي أوقف مسيرة الخلافة العباسية، بد أن خزافين قد اجتمعوا في دمشق، خارج (الباب الشرقي تقريبا). إن محترفات هؤلاء الخزافين قد كانت في أقصى نشاطها لأننا سنرى جيش تيمورلنك قد نهبها كلياً، بينما نجد بعضاً من هؤلاء الخزافين منقولين إلى آسيا، حيث سلسلهم فنهم في تزيين سمرقند وتجميلها.

ولن يقف النتاج الدمشقي، بل سيتابع مسيرته، فاللقى من قطع الخزف، وبقايا الأفران، والملاط الذي عثر عليه في تنقيبات في الباب الشرقي تبرهن على وجود حتى منتصف القرن الثامن عشر، وهو العصر الذي سيتوقف فيه هذا الفن فجأة لأسباب غير معروفة، تبرهن وجودها في مسجد ومدفن (الوزير

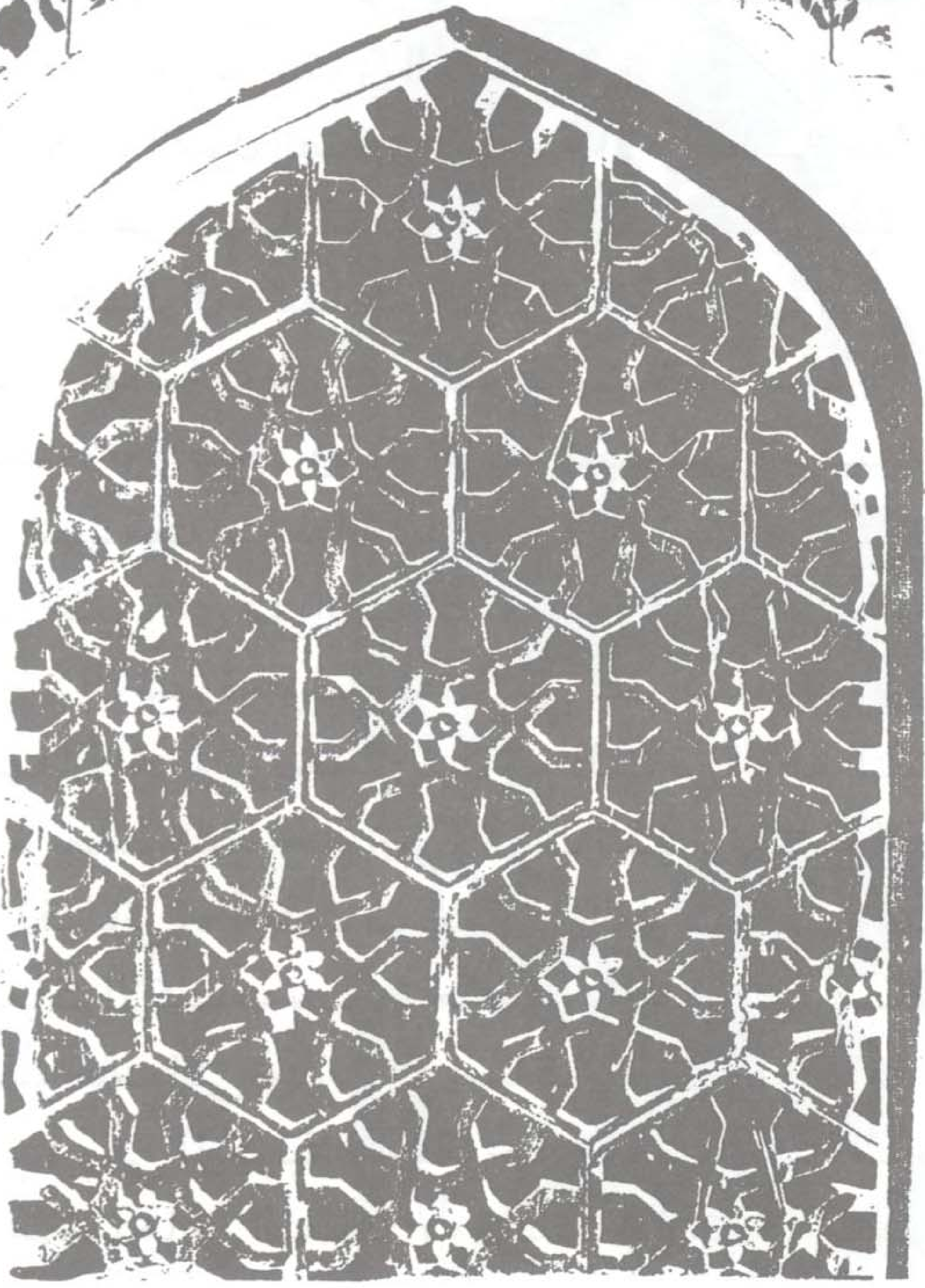
الدمشقي شرع الدين الطيروزي) المبنيين في عام ١٤٢٣، على أنها ستغدو مهمة للتطور اللاحق وجديرة بالأخذ بعين الاعتبار. ذلك أن مجموعة فريدة من حوالي ألف وأربعمائة من المربعات السداسية الأضلاع تغطي جدار بيت الصلاة، والحيطان الأربعة لغرفة المدفن المجاورة.

ففي مجموعة من الألوان يسودها اللونان الأزرق والأبيض اللذين يعلوهما اللون الأسود. الفيروزي وبعض الملطخات المنغنيزية أحياناً، إن هذه المربعات المزينة بموضوعات هندسية نجميه، وبأباريق، وبأشجار نبات السرخس، يخلط ذلك كله بين التأثيرات الإسلامية والصينية، بحيث تذكر بأسلوب (الأزرق والأبيض، لخزف عصر (ميغ). إن تشابه هذا الخزف مع الخزف الذي سيزين بعد قليل حول العام ١٤٣٨، مسجد السلطان مراد الثاني في أدرنه، إن ذلك التشابه يدعونا إلى التفكير في أن هذا الأخير قد كان عمل صناع سوريين وأن خزف دمشق، قد كان واحداً من مصادر استيحاء الخزافين العثمانيين.

على كل حال، من خلال الأعمال المحفوظة في أماكنها، وفي المتحف الوطني بدمشق، وفي المتحف البريطاني، وفي متحف القاهرة، وفي مجموعة مدينة في نيويورك. إن الخزف المملوكي الذي يجمع أكثر طرق الصنع إتقانا إلى موضوعات الزينة الأكثر تنوعاً، والتي سترتها العصور اللامعه، إن هذا الخزف يظهر أنه يبدأ الفترة النهائية والأكثر شهرة للخزف الإسلامي، أي فترة العثمانيين.

ولدت السلالة العثمانية في الأناضول على أثر انحلال سلطنة قونيه، تلك السلالة التي من تتأخر هيمنتها من الامتداد على مجموع الأناضول، ثم على ما هو أبعد من ذلك في القرن اللاحق، حيث تستقر عاصمتها في مدينة بورصة. إن المسجد والتربة الخضراوين اللذين شادهما السلطان شلبي محمد في عام ١٤١٩، قد احتفظا في حالة ممتازة بكسوتهما من الخزف التي نفذهما، كما تشير إلى ذلك كتابة على أحد جدران المسجد، نفذها في آسيا الوسطى (معلمون من تبريز)، وهو الذين ألفوا تحت حكم العثمانيين، كما تحت حكم السلاجقة، «مدارس محلية». إن الألوان المستعملة التي ورثها التقليد السلجوقي كانت أكثر غنى وثراء من ألوان قونيه. إنها تجمع اللون الأسود والأزرق الغامق، والأزرق الفيروزي، والأصفر والأبيض والأخضر. وستغتني الموضوعات التي كانت بصورة رئيسية هندسية وخطية، بأزهار اللوتس الصينية المنمنمة، وبالأزهار المتوعة المستوحاة بشكل أقوى من الطبيعة.

إن الطور العثماني البدائي، كما يظهر في (بورصة) وأدرنه، العاصمتين المتتاليتين للإمبراطورية قبل فتح القسطنطينية، قد طبع بشكل من المظاهر. ذلك أنه، حوالي



الزينة الخزفية في العمارة الإسلامية

العام ١٥٢٥، وبناء على قرار من السلطان سليمان القانوني حسب تأريخ غربي، ستغدو إيزنيك، بناء على قرار من السلطان سليمان، المركز الرئيسي للمصنع العثماني للخزف، وواحداً من أهم هذه المراكز على الإطلاق. وهكذا سينتشر فن عمارة وفن زخرف، فن ذو أسلوب إمبراطوري، بصفات ومزايا محددة سينتشر حتى الأرجاء القصية من البلاد التي سيمتلكها العثمانيون. إن مربعات الخزف المطلية بالمينا ستقوم منذ الآن بدور سائد في الزينة المعمارية. وقد توصل التقنيون العثمانيون، حوالي منتصف القرن، في العجينة كما في الدهان، وكما في الزينة والأكاسيد المعدنية، وطرائق الشي إلى قمة فنهم المطلق. إنهم سيصلون بدءاً من رمل حديدي إلى إتقان الأحمر المشهور الذي يحمل لون المرجان، والذي سيتصف بدءاً من: «أحمر رودس»، والذي سيكون لظهوره في النحت البارز تحت دهان الخزف مصداق مزايا مدرسة «إيزنيك» أما وقد اختلط بموضوعات شرقية تماماً، (موضوعات بثلاث دوائر، بوشاحات غيوم، وعشب للزينة) بالتشبيك، وبالخط التقليدي، فإن التزيين الزهري يحتق



المزينة الخزفية في العمارة الإسلامية

متوحداً، متفرقاً في طاقات أو منسقاً في زوبعات، فيها الأغصان، والخزامى، والقرنفل، والنرجس، والزنبق، الورد، والبنفسج، والمسك، والمسك الرومي، والنسرين، وزهر الرمان الذي يختلط بأوراق الكرمة وبالسرو في توازن تام للصورة، وبدهان شفاف تماماً. إن مساجد ومقابر، وغرف حريم، وأبهاء، وشقق خاصة بالسلطان، وسرادقات لهو، ومحال عامة، داخلية وخارجية. . كل هذا يكتسي بالخزف. إن الطراز في تخشيبة السقف يتجاوز الطلب والأوامر الحرفية السلطانية للسلالة العثمانية الفاتنة بحذقها والتي هي أروع مجموعة من الخزف الصيني. . ويأتي ذلك ليذكر، بالمناسبة، بأنه لطلبات السلطان الأسبقية. واجتازت شهرة نتاج إيزنيك حدود الإمبراطورية: فحوالي العام ١٥٧٥ أنفق سفير النمسا مبالغ كبيرة ليرسل إلى مدينته، عن طريق البندقية، قطعاً ذات أشكال، ومربعات خزف إيزنيك.

في منتصف القرن السابع عشر، ومنذ نهاية حكم السلطان أحمد الأول، انحط خزف إيزنيك متأثراً بانحدار الإمبراطورية العام. لم ير الرحالة إيفليا شبلي، الذي زار المدينة حوالي العام ١٦٤٨، أكثر من بضع مآذان، بعد المئات التي كانت موجودة من قبل. وهكذا خبت مجموعة الألوان، واتجه الأحمر الجميل نحو ألوان البندورة، ولون الشمع إلى البرشين أو لون القرميد، الأقل تطوراً بتقنية، وتجمد الرسم؛ وغدت الموضوعات مستقلة، ولم تعد مؤلفة، كما كان الأمر من قبل، من لقاء المربعات بالورق وبقيت بعض الأفران، مع ذلك، نشطة حتى نهاية القرن، كما تشهد على ذلك زينة بعض صالات الحريم، وقاعات المسجد الأزرق. ثم انقطعت بالتدريج عن الإنتاج، بينما ازدهر نتاج الخزافين الأزرق في

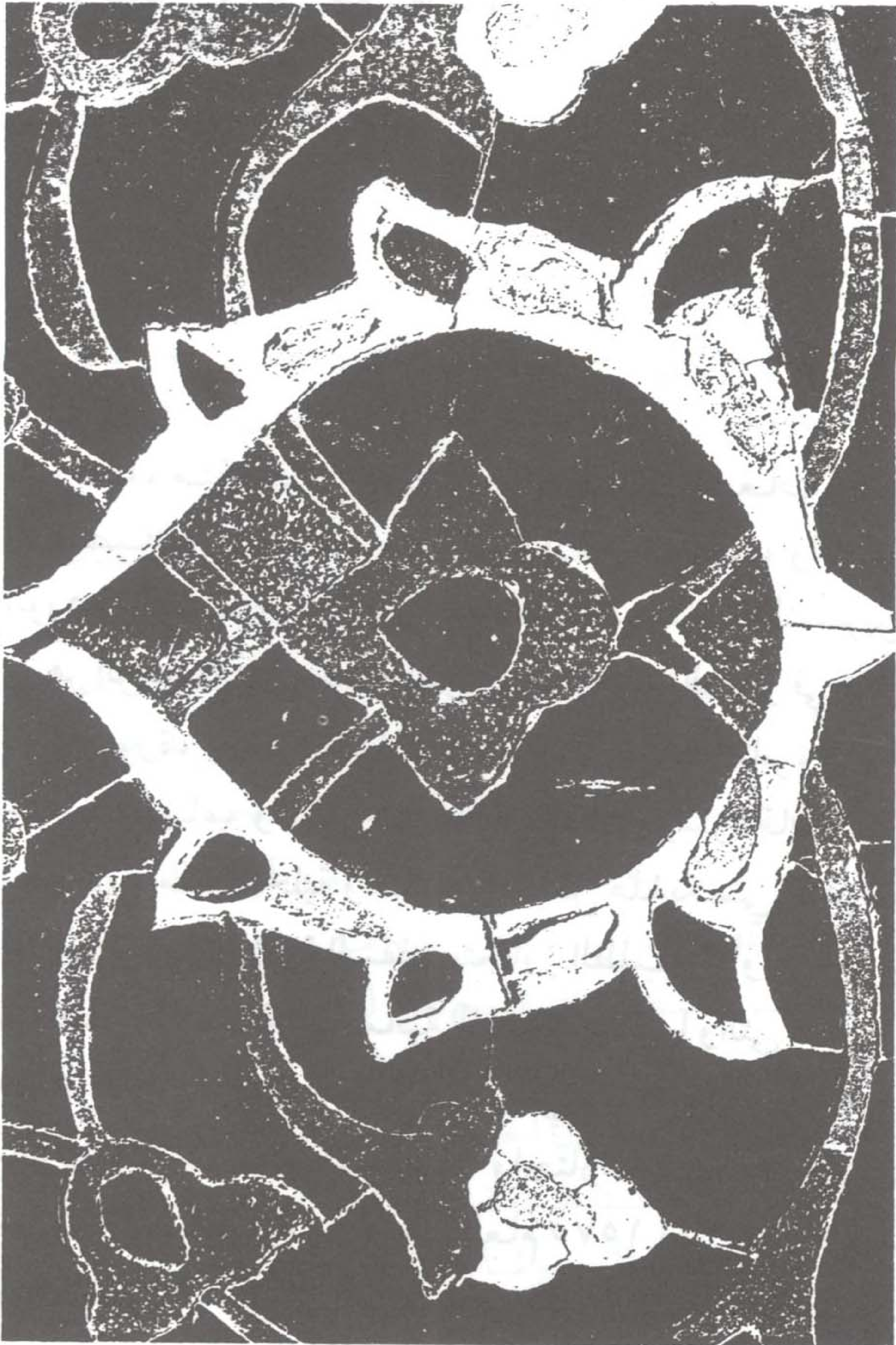
(كوتاهيه)، ذلك النتاج التي ستغدو مدينته، في القرن الثامن عشر، المركز الرئيسي للنتاج.

وبقيت دمشق، بمقابل إيزنيك مركز نتاج إقليمي، ويقدم مشهد المتصوف المشهور محي بن عربي (١٥١٨)، والتكية والمدرسة السليمانية (١٥٦٦)، وحمام القيشاني (١٥٧٢)، ومسجد مراد باشا (١٥٧٣) ومسجد سنان باشا (١٥٨٥)، والتربة الدرويشية (١٥٧٩)، ... تقدم كل هذه الأبنية مظاهر مختلفة للنتاج الدمشقي في القرن السادس عشر. وهو نتاج سيتميز بإتقان تقني رائع وبطبيعة كبيرة، وبرسم واسع وحيّ، ولطف في الإنتاج العفوي وبإضافة خاصة للتلوين حيث يجتمع الأزرق الكوباتي، مع البنفسج الباذنجاني، وتسلسل من الزيتون إلى التفاح إلى الزيزفون. إن الخزف يطبع أيضاً غياباً كاملاً للأحمر المرجاني، وتردد وجود الموضوع السوري، وأغصان العنب، ولون الخزف الزجاجي الكثيف، والأصفر الخفيف، وبصورة عامة مجزع بسبب انكماش الشي، وتمدد العجينة ودهان الخزف كل ذلك موجود بقوة، وسيعرف الخزف أيضاً، في الطرف الآخر من العالم الإسلامي، في الإمبراطورية المغولية، سيعرف الخزف أيضاً ازدهاره في ظل شاه جيهان (١٦٢٨-١٦٥٨). إن المسجد الجامع في (ناطا)، ومسجد وزير خان في لاهور، قد حفظا لنا حدائق شالمار، وعدة مقابر، وفيها نماذج عديدة (إن التشبيك الهندسي، والضفائر النباتية والنخلات الطويلة، والرقش العربي)، كل ذلك يظهر تبشيراً بالطاقات المستندة إلى القرنفل، والمنفذ حيناً بتقنية المربعات المضبوطة، ومجموعة الألوان التي تقوم بدور في تسلسل الأزرق مع بعض الارتفاع من البنفسجي الأرجواني إلى الأصفر، وبتكنيك في الترصيع أحياناً، مع تلوين أكثر غنى من التزاوج بين ألوان الأزرق، والأصفر والأخضر الباهت، والأزرق والبنفسجي. وخصص منذ النصف الثاني للقرن الثامن عشر في استامبول ودمشق ولاهور، كما في مجموع العالم الإسلامي، (وربما باستثناء مراكش حيث يعيد الخزافون فنهم حتى أيامنا هذه)، خصص الغزو العام للذوق الأوربي واستعمال مربعات الإكساء المصنوعة في الغرب، خصص ذاك انحدار فن الخزف الإسلامي بصورة نهائية.



الزينة الخزفية في العمارة الإسلامية

الزينة الخزفية في العمارة الإسلامية



مُشكلة الانطباعيين

أهي في الموضوع المُدرك أم في عمليّة الإدراك؟

د. عبد الكريم فرج

كانت الأفكار السائدة قبل العام ١٨٦٣ مكرسة لاعتبار الفن العظيم هو الفن الذي يمجّد (الخالق) أو يحقق فكرة تكامل الإنسان، أو يخدم الطبيعة، غير أن النقاد وجدوا أن (مانية)، برغم تأثيره بفن (بودلير) أو (كوربييه)، إلا أنّه بدا وكأنه يتحول في أعماله نحو الداخل، ليصنع فناً من أجل الفن وحده، ولقد قاده هذا التحول إلى المناورة بعملية الاضاءة في الصورة، لإبراز التأثير المسطح في أشكاله، وكانت هذه الأفكار الجديدة سبيلاً إلى خلق تحولات جذرية في اللغة الفنية، أفصح عنها أكثر وأكثر فيما بعد فن القرن العشرين.

ظل (مانيه) متصدراً حركة التجديد في نظر الجمهور حتى وفاته عام ١٨٨٣ وتعلق بعده فكر الجمهورية بأعمال الفنانين المجددين مثل (كلود مونيه ١٨٤٠ - ١٩٢٦) الذين زاد رصيدهم في المخيّلة الشعبية من خلال معارضهم الخاصة الجماعية، منذ عام ١٨٧٤ ولاحقاً، وحتى عام ١٨٨٦، تمكنوا من اقامة ثمانية معارض، احتلت مكانة بارزة في السجل التاريخي لفن تلك المرحلة، وبالرغم من أن وقع هذه المعارض كان أقل تأثيراً، من المعرض الذي نظم في صالون المرفوضات عام ١٨٦٣، والذي اكتسب ضجة وشهرة كبيرة، غير أن هذه الأفكار شكلت بمجموعها بدءاً من صالون المرفوضات بتنبيهات غير عادية، دخلت في مفاهيم الجمهور، والنقاد، ومقتني الأعمال الفنية، وان لم يحصل هؤلاء على اعتراف بهم الا مؤخراً، وعلى مضض وبعد أن دخلت بعض أعمالهم إلى (اللوفر) في العام ١٨٩٧.

قراءة في أعمال الحفر والطباعة للإنطباعيين

عندما عرض مجموعة من المصورين أعمالهم في (صالون المرفوضات) في عام ١٨٦٣ في باريس، حددوا دون أن يدروا أنسب موعد لانطلاقة الفن الحديث، لقد رفض (صالون باريس) الرسمي أعمالاً عديدة للعرض ومن جملتها اللوحة الشهيرة (الغداء على الحشائش) للفنان (ادوارد مانيه ١٨٣٢ - ١٨٨٣)، فاتجه المرفوضون للعرض في مكان آخر، وكانت هذه الحادثة من البوادر الشجاعة للابتعاد عن الصالون الرسمي، أعقب ذلك أن تجمع عدد من المرفوضين وأصدقائهم، وعرضوا معرضهم الإنطباعي الأول في العام ١٨٧٤ وفي هذا الوقت كان الجمهور الفرنسي قد تهيأ، لتقبل الأفكار الجديدة، وخصوصاً بعد أن نشط تجار اللوحات في ترويج أفكار الشباب الجديدة، وفي الإقبال على شراء أعمالهم الفنية والحديث عنها.



بيسارو

لقد خلقت الرؤية المبسطة للطبيعة في أعمال (مونيه) نوعاً من الرمزية الكونية مسّت الفن التجريدي مسّاً وشيكاً، وشكلت مرجعية هامة لأعمال بعض مشاهير الفنانيين الحديثين مثل (موندريان وكاندينسكي) فيما بعد.

لقد بدا (مونيه) وكأن العين التي تخترق حجاب الحقيقة الكامنة وراء الرؤية المادية، رغم أنه كان ينظر (سيزان) قليل الاعتناء في بناء الصورة، تلك المشكلة التي أرقت (سيزان) على الدوام واعتبرها المشكلة الرئيسية لتفسير العالم ذي الابعاد الثلاثة في مستقبل أبحاثه التشكيلية.

دخل (سيزان ١٨٣٩ - ١٩٠٦) بجدارة منظومة المجددين، على طريق إعادة تشكيل الفن من جديد، وتعرض لصعوبات كثيرة في مواجهة مشكلات بناء الصورة، فقد نفر من المنظور الخطي الذي يوصل الخطوط المرتدة إلى نقطة تلاش تعالج فضاء اللوحة من خلال حيز يشبه القمع، واستبدل كل ذلك بنظام نغمي يعالج الصورة على شكل سلسلة من الطبقات الفضائية المتوازية والمتباينة لوناً ونغماً، فالأشكال لاتضاءل حجماً، بل تتكرر خلال الصورة وتدخل في تحليلات توصل إلى أشكال تجريدية تكون هي الأساس في بناء اللوحة.

يتفق عدد المحللين والنقاد أن (سيزان) تعلّم من (بيسارو) بعض الأشياء ومن جملتها وميض الضوء، الذي استخدمه (سيزان)، لإحداث إثارة في فضاء اللوحة، غير أن استخدام وميض الضوء هذا كان من خلال طريقته في التدرج اللوني، على شكل لمسات من الأصباغ متجاورة، ولكنها تختلف في اللون والنغم لتجسيد البعد الثالث، مع تركه بقعاً جرداء بين اللمسات اللونية، لم تكن مستساغة عند الجيل السابق من الفنانين، ولقد اتضح من خلال مسار (سيزان) أنه ليس انطباعياً في النتيجة، ولم يكن في وسعه اقتناص التأثيرات العابرة (كما فعل الانطباعيون) لقد كان فناناً متمهلاً يريد اختراق الظواهر لبلوغ الحقائق الأساسية. لقد شارك الانطباعيين في بعض مسائلهم وفي مقدمتها التأكيد على أن مشكلة الصورة ليست في الموضوع المدرك، بل في عملية الادراك ذاتها، وفي كفاحه يتوصل (سيزان) لتمثيل نوع من الوحدة بين الواقع والرؤية المثالية لهذا الواقع، فجاء لونه معبراً عن أعماق الطبيعة (وخصوصاً في أواخر حياته) لقد

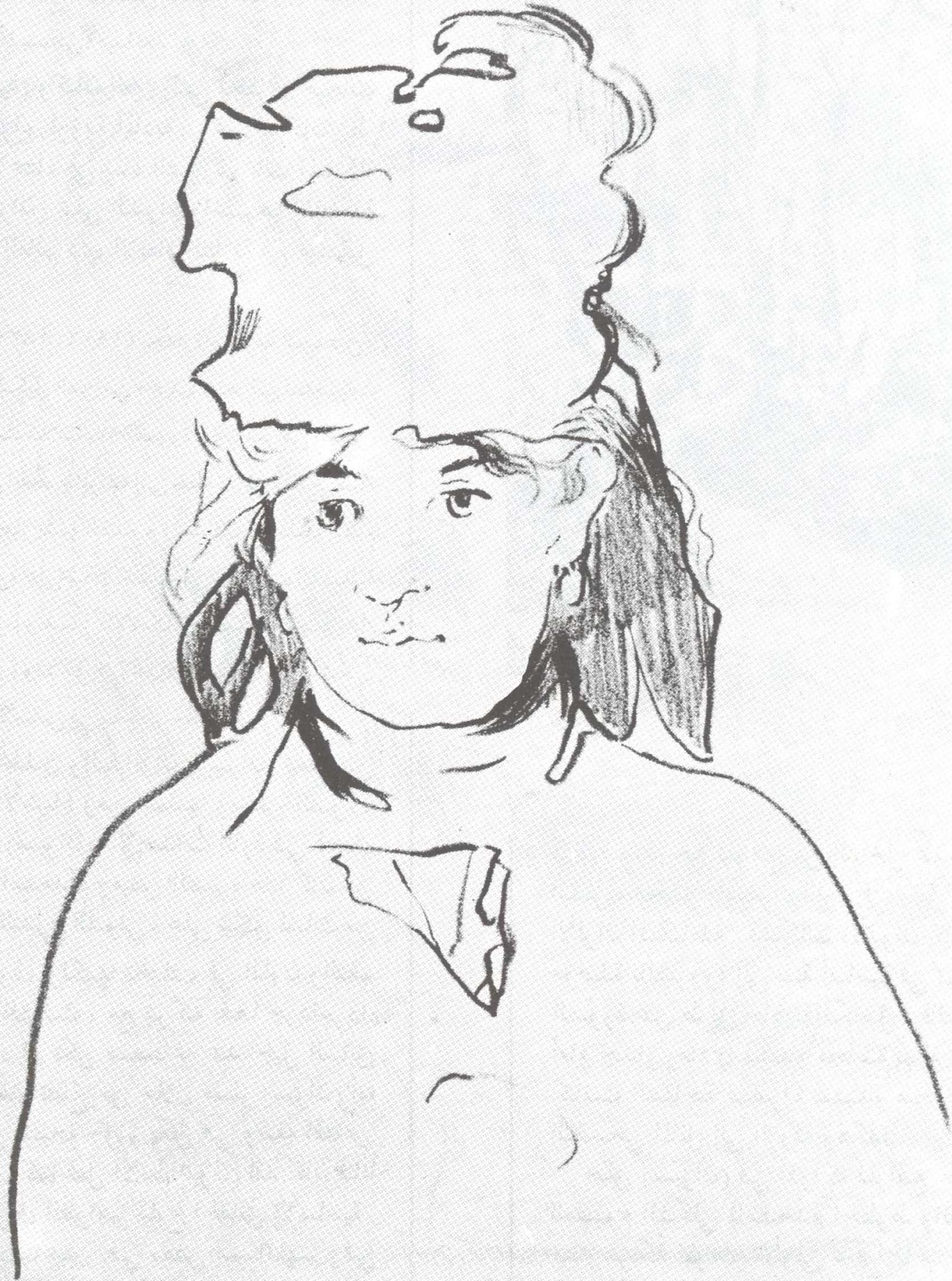


بيسارو

قدم صورته حيّة تتوهج من الداخل عندما أن الظاهرة البصريّة تتحقق باستقراء اللون في سبيل تحقيق جاذبية الألوان المتكاملة. فشكلت الألوان كيانات معرفية موصلة بالضرورة إلى بنية أساسية في تشكيل هيكلية الصورة عن طريق جاذبيةالتكامل، فالتفاحة الحمراء أمام جدار رمادي ستبدو محاطة بهالة خضراء، وإذا كانت التفاحة صفراء ستبدو محاطة بهالة من البنفسجي المائل الى الزرقة وهكذا:

خلق (سيزان) في ادراكه للواقع تحليلات صلبة للمفهوم الشكلي فاستخدم الخطوط والتقطيعات التي تبدو مربكة للوهلة الأولى غير أنها مستساغة ضمن البناء الكلي للعمل الفني.

وفي أواخر السبعينات من القرن التاسع عشر يصر (رينوار ١٨٤١ - ١٩١٩) ألوان الظلال، والمنعكسات عبر تأثيرات الضوء المنكسر، لقد انتهج تقنية رشيقة أتاحت له أن يحوّل اللون إلى شظايا



مانيه - حفر



سيزار - حفر على الحجر

ويركز على النهاية الحارة، أحياناً، وعلى الباردة أحياناً. أخرى، للمنشور الضوئي والحقيقة: إن جميع الانطباعيين، واجهوا الوقفة أمام لطبيعة، وطرحوا على أنفسهم السؤال الهام: هل مانراه هو لحظة بصرية عابرة، أم حالة أدراك للموضوع المرئي، ولقد أصروا جميعهم على التصدي لهذه المشكلة، غير أن طبيعة (التصدي)، كانت مختلفة عند بعض الانطباعيين عن البعض الآخر، فلقد كانت نظرتهم بدون شك تنحو نحو ابتكارات صورية، تؤدي بالضرورة إلى المساهمة في إعادة تشكيل اللغة البصريّة.

لحظ / مونيه/ في أواخر أيامه، أن الموضوعية تلازم الانطباعية لكنه اكتشف أن حالته العاطفية تتأثر بما يرى أو بالطريقة التي يرى فيها الأشياء، يقول (جورج هيردهاملتون):

صار لدينا نوع جديد من الرسم يكشف طبيعة الادراك أكثر مما يكتشف طبيعة الشيء المدرك.

فالأنطباعيون على اختلاف تجاربهم، وكانوا يترددون في اقرار مواقفهم النهائية من الطبيعة، لكنهم، وعلى اختلاف هذه المواقف، وعبر ملاحقتهم لتسجيل حركة الضوء، ورسم الأجواء المختلفة كانت تشغلهم ردود أفعالهم الخاصّة، وتدفعهم بحماس متنوع الوتائر لسبر أغوار مايختبروه، وحتى في أثناء رسمهم للموضوع الواحد في عدة أوقات من النهار، جعلهم يتأكدون أن المسألة في الذات المدركة، وليست نابعة من



ڤـان غـوغ

الموضوع الخارجي، فعندما عمل (رنوار) برفقة (مونيه) في ضواحي باريس على نهر (السين) في العام ١٨٦٩، في رسم المناظر الطبيعية التي ظهرت فيها انعكاسات ضوء الشمس على سطح الماء، أثبتا تفهّما لمسألة الإحساس بماديّة الأشيا، ولكنهما أجازا لنفسيهما استعمال لوناً جديداً للأعشاب غير اللون الأخضر، فلقد بدا العشب لهماً رصاصياً، أو أزرقاً قياساً للضوء الساقط عليه من أشعة الشمس، ولقد مثلت هذه الرؤية أساس الثورة في رسمهما، فلقد اكتشف (مونيه) في زيارته لشمال أفريقيا، أن الظلال ملونة، ومفعمة بتناغم لوني يتيح المجاورة لعدد واسع من الألوان، ولذلك عندما رسم الزوارق، والأنهار، والمروج والمراعي المليئة بالضوء والهواء، لم يستخدم فيها اللون الأسود، ولا اللون (الأوكر)، واستغنى عن هذين اللونين من ملونته الخاصة، أخذته البساطة المتناهية في تصميم المنظر المضاء بمجموعات لونية متناغمة، تضفي عليه لامحالة شعوراً اسراً بالحركة، وأصبحت الرؤية الإنطباعية للواقع، تواقة لتستطيح الصورة وتجنب الإرتداد الفضائي، واعتبر الانطباعيون أن الصورة سطحاً مستوياً في الأصل تكسوه، الوان مرتبة حسب نظام خاص، تكتسب به الأشياء تحديداً فيما بعد، وبذلك تصبح هذه الرؤية أساساً لانطلاقة الفن الحديث، ولقد أكد الانطباعيون حوارهم مع الذات في أعمال الحفر بشكل واضح فاظهرت أعمال (الحفر) للفنانين الانطباعيين، ذلك التوق الداخلي الصريح النابع من ذات الفنان، لسبر أغوار الموضوع المرسوم، فلقد دلت شمولية الرؤية، وبساطة التصميم، وذلك للتداخل الحسّاس بين مناطق

الضوء والظلام، على ذلك الثراء العجيب في اكتشاف (التوهج اللوني) النابع من الظل والنور على حد سواء، لقد أعطى التوزيع المتناغم للبقع العاتمة والموزعة على سطوح بسيطة مفعمة بالضوء احساساً مملوءاً بحيوية الحركة، مشحوناً بطاقة الأنفعال الداخلي المرافق للعمليّة الابداعية.

ان إلغاء الحس المنظوري الموصل إلى نقطة التلاشي في الرؤية الانطباعية، قربت الموضوع المرسوم من بنيته التجريدية، والتي أضحت بدون شك احدى الخصائص الهامة للفن الحديث: لقد أفضت التشهيرات المتعددة الأشكال والتي تتردد بخفة ورشاقة، بين الرعونة والليونة، بين الرقة والخشونة إلى اختزان المجموعات اللونية التي تكسو سطوح الأشياء في الطبيعة، ان تحليلاً معمقاً لاعمال الحفر المطبوعة للفنان (بيسارو)، يكشف عن الدور الهام الذي تلعبه الاضاءة والمجموعات الرمادية الحساسة، في تكثيف الرؤية البصريّة، وترتيب عملية التوازن بين النور والظلام، بحيث يبدو ذلك التوازن، أكثر رقة وأقل هجومية، مما يتيح الفرصة لخلق مناخ ملائم للرؤية البقعية المجردة، كما أن ذلك الشفوف الذي تطالعنا به السطوح العاتمة يفصح عن حساسية بالغة في تسرّب الضوء إلى عمق الظلام، موحياً بتلك المسحة التصويرية في أعمال الحفر للفنانين الإنطباعيين.

لقد دلّت أعمال الحفر (الانطباعية)، على بساطة لامتناهية تدل على قوة الشحنة للفكرة العميقة التي تدخل في كيان الموضوع المرسوم، وذلك عن طريق قوة التأثير البصري الذي يخلقه ذلك التجاور بين الفاتح والعاتم، صحيح أن الضوء يتحرك والظل ينحسر أو يزداد حسب انتشار الضوء على السطوح، وهذا جانب موضوعي لادخل للفنان فيه، ولكن تحويل هذه اللحظات إلى تصميمات تتوزع فيها بقع الضوء على سطح عاتم، أو بقع الظلام على سطح مضيء أخر، يدخل في عمق الادراك الإنساني؟ يكسبه شحنة مؤثرة، كلما أتيح للفنان أن يجسّد هذه اللحظة بكل حريّة وعفوية.

لقد أسقطت لوحة الغرافيك (الانطباعية) مفاهيم الفن البرجوازي المنمّق والتي كانت سائدة في الزمن السابق، واتجهت لمخاطبة المتلقّي بلغة جديدة، تحمل شحنة التوهج الداخلي للأشكال المبسطة.



مانيه - الربيع - حفر على المعدن بالماء القوي

رينوار - حفر على الحجر





مانيه - في البرادو - حفر معدني بالماء القوي

فن الحفر بالابرة الحادة

عند بيسارو

خطوط مقتصدة جداً من ابرة مدببة الرأس، لامست سطح المعدن برقة وشفوق، جعلت كل عناصر التأليف تتناثر في توزيع موسيقي متعدد النغمات على فضاء رحب مفعم بالاضاءة والإنارة، لقد أكدّ (بيسارو) في توزيع البقع العاتمة، على السطح على رؤية تنتفي منها إحساسات المنظور التقليدي، ذلك الذي يقوم على وتلاشي الخطوط واضمحلال لها، في مقطع أفقي هو (خط الأفق)، لقد خلقت الرؤية الجديدة لدى (بيسارو) (فضاءاً تشكيلياً) اغتنى بملامسات الابرة المدببة، التي تخدش سطح المعدن الصلب بأثلام رقيقة، تشكل نقلات حساسة، على شكل ارتعاش يترك تأثيرات طفيفة أحياناً، وكثيفة أحياناًأخرى يرسم أشكالاً تدغدغ البصر بعذوبة

يملأ الكون بلمعان الضياء، فكذا الحال في أعمال الأنطباعيين،

وتنبئنا الابرة الحادة في لوحة أخرى للفنان، وخلال تشكيل الشخوص الإنسانية عن مقدرة جديدة في استنباط اللغة التشكيلية، التي تأسر الناظر بحركات تتناوب بين الشدة والكثافة، وبين الرقة اللونية، في انغماس وانبثاق عبر سطوح اشتعلت بوميض البهاء اللوني حيناً، لتغرق في خضم من الخطوط التي تشكل بكثافتها منظومة شكلية مبتكرة من التضاريس العاتمة، في المثال (١) جسور من الخطوط العاتمة، تتنقل متجفلة بين سطح وآخر، في امتداد واستطالة، أو انكماش واختصار يحولها أحياناً الى مايشبه الثقوب المظلمة، والتي تطل هنا، وتختبىء هناك، لتخلق في سطح اللوحة ذلك الرنيم الأخاذ.

لقد حددت خطوط الابرة الحادة بحساسيتها التي تومض بالضوء حينا، وتندمل بالظل حيناآخر، ذلك الحيّز المبسط، الذي استوعب جميع الأشكال المرسومة بدون اجبار او اكراه، ان حس التعايش الشكلي، واللوني، بين الأشكال، والفراغات البينية يجعل الرؤية البصرية والادراك في توازن، ووئام على سطح اللوحة، لقد انتشرت المساحات بطريقة منغمة، فلانهاية الصورة تزدحم بالأشكال الصغيرة، والبقع الدقيقة، ولا مقدمة الصورة تزخر بالأشكال الثقيلة والكثيفة، بل إن نظام التداخل والعناق بين الكثيف والرقيق، يعم أرجاء اللوحة في حوار مستمر بين المقدمةّ والنهاية، بين الأشكال المتحفية، والمستدقة الرؤوس أو المثلثة، بين الشاقولية والأفقية، تعزز الاحساس بتجريدية السطح الغرافيكي بأكمله.

والمثال (٢) في مجموعة الحفر عند (بيسارو) الطبيعية، بنقلات متجفّلة مترددة بين الخشونة والنعومة، حيث يقتضي الحس التعبيري المشحون بالتوتر، وهو ماتحمله في كثير من الأحيان خصائص الإبرة الحادة، يتضح ذلك في رسم جذوع الأشجار المنتصبة وأغصانها المتشعبة في فضاء اللوحة، وفي هذا المجال لاتتبع ضربات الإبرة المدببة، انظمة وقوانين تنتظم في قوانين حسابية مأسورة أو مقننة، انها نبضات من داخل الذات تنفث اللواعج في الفضاء التشكيلي، مبتعدة عن التشابه والتكرار، تتكوم في بقع أو كتل أو سطوح آخذه في التعاضد والتداخل، طالما أمكنها الحال، في حركات تتنافر حيناً، لتلتقي أحياناً أخرى، في بقع رحبة من الضوء محمولة بين أحشاء ذلك الظلام، أعمدة من النور تصنع ذلك التوق لمنظومة التناقض الذي يطوف في أرجاء اللوحة، فيتحول ذلك التناقض إلى نمطية جديدة من الفرح الانساني العاشق لضوءالحياة وبهائها، إنها النغمة السحرية في الإبرة الحادة وفي مثال رقم ٣، وفي مجموعة الحفر لدى (بيسارو) يتميز الفنان بمقدرة خاصة على ابتكار فسيح متميز لإبرته الحادة يستخدمها كقلم الرصاص، بنوع من التواصل الخطي، يمزج بين الحركةالأولى والثانية والزحقة بنوع من التراصف المتلاحق يهرس سطح المعدن بخشونة ممتدة تشبه في تأثيراتها ذرات الصمغ المطحوم، وقد اخذت التهشيرات بعضها برقاب البعض، لتخلق ذلك السطح الرمادي المعبّد بسحوج الإبرة، التي أكسبت سطوح الأشكال أردية رمادية متنوعة الطبقات، تزداد بهاء أثناء طوافها عبر تغضنات الأشكال، وانبساطها في جميع جوانب التكوين، لقد خلقت تلك الأقنية البيضاء في اوساط الأشكال إدراكاً تشكيلياً، وجمالياًمعاصراً، منافياً للمفهوم التقليدي في فهم جماليات السطح المرسوم، أعطى خصوصية هامة لأعمال الحفر الانطباعي بعامة، وللأعمال المنفذة بالابرة الحادة بخاصة في هذه المرحلة.

لقد اسقطت الابرة الحادة مفهوم السطح المنشغل بتميقات مبهرة تعتمد على اظهار البراعة الساحرة في الصياغة الشكلية واللونية عندما استطاعت أن تكون رسول الذات الإنسانية التواقة إلى البوح بالأسرار المعبّرة، دون استعمال البراعات التقنيّة المبهرة أو المضللة (إن جاز التعبير) في بعض الأحيان.

مراجع البحث:

١ـ آلان باونيس:
«الفن الأوروبي الحديث»
ترجمة فخري خليل ـ مراجعة جبرا ابراهيم جبرا.
بيروت ١٩٩٤

٢ـ The graphic Works of the Jmpresionists
Intruduction by Jean leymari
fondon 1972

فتكن من زمنك ؟

للكاتب البلغاري : بوغوميل راينوف
ترجمة : ميخائيل عيد

ذات حين، وجدت في معرفة الفن نظرية، دحضت في مابعد، لكنها أنجزت عملاً طيباً في تلك السنوات، إنها المقولة سيئة السمعة (الواقعية ـ ضد الواقعية) التي اعتبر بفظاظة بموجبها أن تطور الفن البشري كله هو نضال (الواقعية ضد المواقف غير الواقعية)، كان كل شيء بسيطاً، واضحاً بل إنه مرئي، وقد ألقيت المحاضرات عارضاً النسخ.

بدأت بعصر الحجر المنحوت، واذ عرضت بعض صور (ثور الخلاء)، (البيزون) من المغارة في التاميرا، أوضحت أن الفن منذ ولادته هو واقعي جوهره، قبيلة الصيادين، ما الأكثر طبيعية من أن ـ تصور الديك البري، وقد صور تصويراًيصيب علماء الحيوان المعاصرين بالحسد، وفي عصر الحجر الحديث، تعقدت الأمور إلى حد ما، لأن الصور الواقعية هناك، بدلاًمن تصبح أكمل فأكمل، أخلت المكان لبعض الاشارات المجردة، ولم يلزمني أحد أن أقف عند العصر الحجري الحديث، خصوصاً، اما الاشارات فكان يمكن أن تفسر بالسحر.

وتعقدت الأمور أكثر مع ولادة المجتمع الطبقي، وكان ذلك طبيعياً، ووجدت تفسيرات جاهزة، اختلافات الوعي الاجتماعي، فن الطبقة السائدة وفن المستثمرين، التشكيل المرمري الرسمي وفخاريات (تاناغرا)، العصور الوسطى كانت سهلة، هناك تهيمن، تماماً، وجهة النظر المضادة للواقعية، ثم جاءت النهضة، وتسلمت المواقف الواقعية الذروة، وعموماً لامشكلات لدى الابداع الفردي، (فيلا سكيث) كان واقعياً، ألغركور ضد الواقعية، إما إذا كان المبدع أكثر تلويناً، بمعنى أن يكون من الصوفية والواقعية، أو الخيالية، والواقعية ـ بروغل، بوسيخ، غويا، وآخرون أمثالهم ـ فالاعمال تفسر بالتناقض الإبداعي، الناجم عن الظروف الاجتماعية ـ التاريخية المتناقضة.

ولو حكمت بناء على رد فعل الطلاب، لرأيت أنني كنت مأخوذاً، تماماً، ومقتنعاً على الأقل وصولاً الى مدخل الفن الحديث، هل استلطفنا، الى حد ما، الكلاسيكيين في ذلك الحين ـ بمن فيهم المتناقضون ـ أم ان الطلاب، ببساطة، لم يعيروا اهتماماً إلى الكلاسيكيين خصوصاً، وسواء كان الأمر هكذا أم لم يكن، فإن تقويماتي لم تواجه باعتراضات، كانت على تلك القاعدة الساذجة التي ترى ان غياب الاعتراض هو إشارة الى الموافقة.



ڤيلاسكيز

على عتبة (العصر الجديد) كان الانطباعيون ينتظرونني محملقين، جاهزين لارباك كل نشاطي التربوي، بقوة اختتام ذلك الزمن كنت ملزماً باعلانهم مضادين للواقعية، وقد فعلت، وكي - أخفف الضربة - أضفت، أن هؤلاء، مع ذلك، أناس ذوو موهبة، وألقيت الذنب أكثر مالقيته على الظروف الاجتماعي، وهنا برز للعيان رد فعل قسم ممن في المدرج على أحكامي.

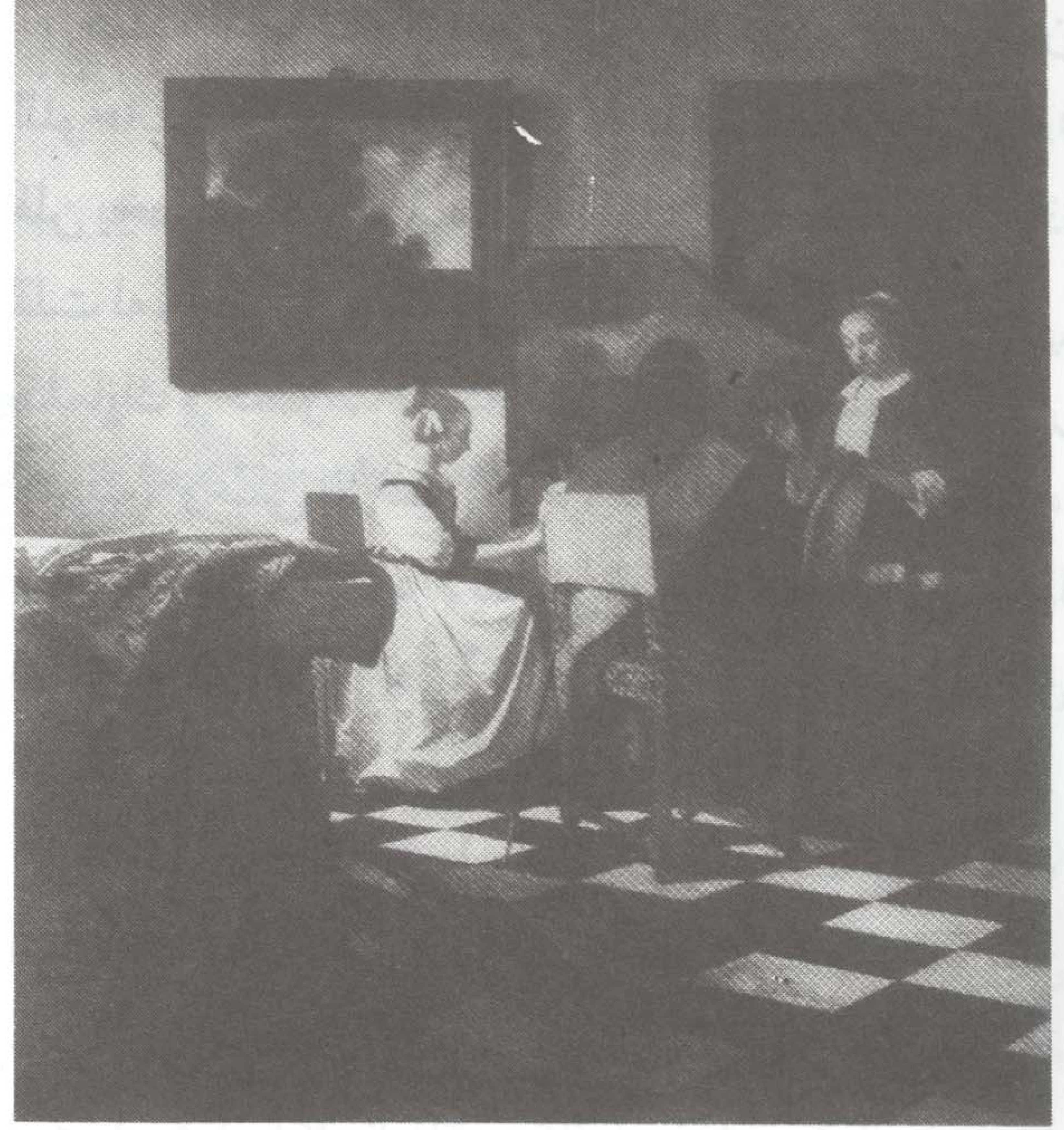
هذا، كما يقال على عجلة، هو الفرق بين اللوحات، والفطر، فلو قلت لأحدهم «هذا الفطر سام» فلن يخطر له أن يتذوقه، كي يتأكد من صدقك، أما إذا قلت له رأيك في لوحة هي عمله الأول فسوف يشك في كلماتك، خصوصاً اذا كان فناناً، أو يعد نفسه لأن يصير كذلك، وعلى الأخص اذا قرر أنك أتيت كي تعلمه، والمسألة، يالـلأسف، لاتتعلق بعدم ثقة بماغامض، وإذا لم تنجح في إقناع رجل أمامك بمقولتك، تستطيع أن تثق من أنك أقنعته بما هي عسكها.

حاولت، واقعياً، أن اعلل بتحليلات ملموسة، أثرتُ نقاشات، لأحصل على أراء متضاربة، لم يكن عسياً، في الختام، أن أحص على تعميمات هي خلاصة استخلصتها - أكثر الطلاب كانوا حفاة في النظرية، ومع ذلك كانت المعارضة الداخلية هنا وهناك لاتتزحزح، ولا مناص من رؤيتها.

ومن جديد يظهر هذا الفرق المضحك بين اللوحة والفطر، فمهما يكن جميلاً هذا الفطر، فان معرفة انه سام، ستحرمه من كل جاذبية، أما حين تكون اللوحة (جميلة) فحاول أن تذمها، إذا لم يكن لديك عمل، وحتى لو كانت غير جميلة، سوف تظهر مصاعب، إذ أن مسألة ماهو الجميل، وماهو غير الجميل في الفن، هي مسألة معقدة جداً.

وعلى الرغم من ذلك، ومع مقولة (الواقعية ضد الواقعية) ظلت الأمور تسير بيسر، وكانت، عموماً، مقنعة تكاد لاتتزحزح، ثم ظهر أنها لم تكن لاتتزحزح، لقد هشموها وأرسلوها إلى أرشيف الغرائب، ثم دهشنا، من كوننا وثقنا بها، وارجعنا كل شيء إلى عبادة الفرد وإلى حداثة السن.

ويكاد ذلك أن يكون الأسباب الوحيدة، وعلى الرغم من تجريدها تحتوي المقولة على عنصر ماعقلاني، وحتى انصار النظرية التي تقول إن الفن ظهر كلعبة لايستطيعون تجنب مسألة التقليد، لأن اللعبة ذاتها تظهر كتقليد لشيء والتقليد يفرض السعي إلى التشابه، والتشابه هو الشكل الاكثر بدائية للصدق، والصدق في أساس الواقعية.



فيرمر



فيرمر

المسألة، إى حد ما، واضحة، مادام الأمر يخص التقليد، التماثل، والمحاكاة أو انعكاسات العالم المحيط بنا، وسواء كان الأمر يعود الى التقليد لدى (أرسطو)، أو إلى نظرية (ألبرتي) فالفرق ليس مبدئياً. يصير مبدئياً لدى بروز تناقض القوانين - العالم الخارجي أم الداخلي، الواقعي ام المثالي، ومقبول أن نرى أن الفن الواقعي هو الذي يحسم الورطة في مصلحة الإيجابي والحقيقي، ومثل هذا الفن قد وجد فعلاً، لكن (الواقعية الناضجة)، كما يخيل لي، جواباً عن سؤال (هذا ام ذاك؟) تجيب بأبسط طريقة ممكنة: (الإثنان).. الإثنان - فاي واقعيين سنكون، إذا لم نفهم إنهما لاينفصلان في الواقع لدى الانسان، في صلة وثيقة ناجمة سبباً أو، اذا شئتم، في صلة الجزء بالكل.

بين الحوافز المختلفة التي أدت إلى رمي مقولة (الواقعية - ضد الواقعية) كلياً وجذرياً، كان حافز اننا نستطيع أن ننسب آلياً، إلى الواقعية أكثر ظواهر الماضي الفنية تبايناً من حيث الطابع مع الزعم أنها، إلى هذه الدرجة أو تلك، صادقة؟. ويظهر أن من الاسهل جداً أن نحدد ماليس واقعياً، من أن نحدد ماذا تمثل الواقعية تحديداً دقيقاً، أما جرت محاولات إيجاد صيغ، بل هي، على العكس، كثيرة العدد، هذا لايمنع عدم وجود واحدة منها ترضينا كل الرضى.

من الصعب ان ننتظر إلى أن يحرك المنظرون رؤوسهم من أجل بلوغ تحديد واحد صحيح، وأن يوقف الممارسون نشاطهم انتظاراً لمفتاح السر، إتبعت الواقعية طريقها وستتبعه من غير ائد تقلقها حقيقة أنها لم تحدد في صيغة تامة واسراع الممارسة الممارسة هذا أمام النظرية، ينبغي أن يفرحنا، لا أن يضايقنا، إنه الإشارة الى صدق إلى حيوية المنهج، من السهل أن تصاغ مرة واحدة، وإلى الزبد، المسودات الرئيسة الميتة في الفن، لأنها هي نفسها وليدة صياغات الواقعية العديدة، يصعب أن نلتقطها في المعايير الصارمة في البيانات، لكن هذا لايعيقها عن أن توجد، وأن تتحرك إلى الأمام، وان تؤدي رسالتها الروحية.



رامبرانت

إن غياب التحديد النظري الدقيق، لايعني، طبعاً، أن الواقعية غير محددة، حتى من حيث مبادئها الأساسية، أو أن نمحي سمتها الخاصة، حيث نصل إلى واقعية (من غير ضفاف) ضبابية ومشتبهة، الناس الذين يدافعون بالكلام عن مثل هذه الواقعية، لايقدمون خمسة قروش للواقعية، إذا لم نحسب التسمية، التي تستخدم في شبكة التخريب النظري.

المبادىء الاساسية جداً للواقعية حتى قبلنا وقبل صيغنا - قد ظهرت في الفن ذاته، للنظرة الاولى يبدو أن مهمتنا تنحصر في أن نستخلصها من الممارسة الفنية، وأن نقدمها، ما أمكن، بمزيد من الوضوح، أجل، لكن من أي ممارسة؟ من ممارسة المبدعين الواقعيين طبعاً، لكن من هم الواقعيون تحديداً؟ يبدو أننا في دائرة مغلقة، كي نوضح (الواقعية) يجب ان نستند إلى نتاجات واقعية، وكي نحدد النتاجات الواقعية، يجب ان نستند إلى نتاجات واقعية، هذه التبعية المتبادلة، التي تذكر



ا لغـريكو

بالدائرة المغلقة، ليست متخيلة قطعاً، إن ذلك يتضح جداً في المعرفة الغنية بعد عزل مقولة (واقعية ـ ضد الواقعية)، واذا ستبرز مسألة: لو لم تظهر الواقعية، مع ثيران البيزون في التاميرا، فالى أية فترة سننسب تاريخ ميلادها؟ أسرع بعضهم إلى الاجابة: (النحت الهيليني) في الفترة الكلاسيكية، آخرون يقفزون خمسة قرون كي يعلنوا: تصوير البورترية الروماني، ويقول آخرون: النهضة، وتقول فئة رابعة: معلمو الباروك. الخ. .

يرى بعض المؤلفين المشهورين أن أمثال هذه الاجابات كلها تخفي صلة مامشبوهة مع المقولة التي استبعدت، ويرى هؤلاء المؤلفون إن الكام على (الواقعية) لايكون ممكناً إلاّ مع حضور منهج مدرك وواضح ومصوغ ومحدد جيداً، أي في القرن التاسع عشر وحده، وليس أبكر من السنوات الثلاثينات من القرن، بعض الطباع الأكثر مسالمة كانت ميالة إلى قبول أن بعض العناصر الواقعية، قذ ظهرت في الفن قبل ذلك، لكن هذه العناصر أعتبرت ماقبل تاريخية.

اذا كان التطلع إلى نسب ظهور الواقعية إلى عصور أبعد، تفوح منه رائحة المقولة المرمية، فان محاولة نسب ولادته الى وقت متأخر هو السنوات الثلاثينات من القرن الماضي تذكرني بازعاجات (المدرسة) عانينا منها طويلاً معاناة حقيقية، ومن محاولتنا ترميمها، يجب أن نكون محرومين من كل معرفة حول التداخل في تطورعملية الإبداع، لنصرح بأن(ديكنز) ما كان يمكن أن يولد لو لم يكن الرومانيون الانكليز من القرن الثامن عشر قدولدوا، وليس هذا وحسب، الإنسان لايمكن أن يولد من غير أب، لكن، لم يقل في أي مكان إنه سيشبه أباه حتماً، لكن (ديكنز) يشبه أسلافه، مع أنه تجاوزهم، يشبههم

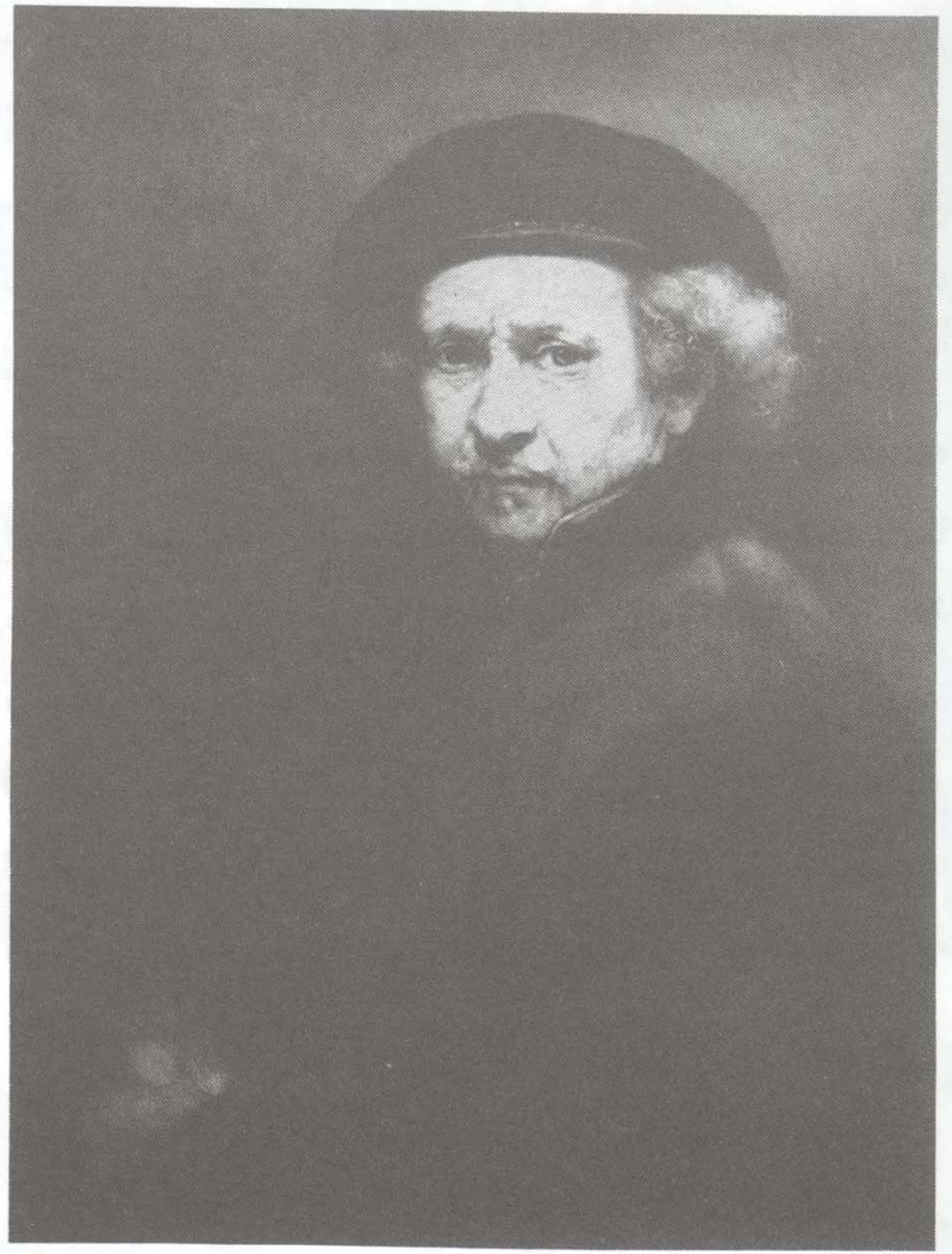
من حيث قبل واقعيتهم التي سيطورها ويغنيها، وماكان بوسعي أن أعتبر (ديكنز) واقعياً ببساطة، لأنه وضع هناك وفقاً لمشروع مخترع بائس، وأن أحجب هذا اللقب عن مؤلفين من القرن الثامن عشر، مثل (ويليام غودين) و(توبايس سمولت)، و(هنري فيليدنغ)، الذي سماه غوركي: (مبدع الرواية الواقعية).

يجري التدقيق أحياناً فيقال: إن ظهور الواقعية كمنهج يعود الى ثلاثينات القرن الماضي، إذ في ذلك الحين ظهر بكل حيويته وصدقه انعكاس الواقع مع كامل امتلائه ومايستتبعه، لكن مثل هذه الأطروحة تستثير اعتراضين على الأقل، أولاً: (الامتلاء وما يستتبعه) وفقاً لأية معايير؟ إذا كان ذلك وفقاً لمعاييرنا الراهنة، فينبغي أن نحرم من اللقب حتى (بلزاك)، وأن يمنح هذا اللقب إلى المبدعين المسلحين بنظرة علمية تسمح لنا، وحدها بان نستشف آليات العمليات الاجتماعية الخفية، وإذا اثبتنا الجوانب المحدودة من واقعية (بلزاك) بالظروف التاريخية الملموسة، فعلى اي اساس نرفض هذا المبرر لسمولت أو فيلدينغ، اللذين واقعيتهما أضيق لأنها نمت في ظروف تاريخية مختلفة؟ ثانياً: الحكايات على (الامتلاء والاستتباع)، هي ليست في الممارسة اكثر من حكايات، هي صحيحة من أجل تمثال ضخم لبلزاك، وجزئياً من أجل مؤلف مثل (ديكنز)، لكنها ترن قوية عن (فلوبير) أو (موباسان) الذي لم يفكر أحد بان يفرده إلا كواقعي، يطرح سؤال: على أي أساس مادمنا نتمسك بالمنهج في امتلائه واستتباعه على اساس واحد أوحد: هو أن هؤلاء المؤلفين يدخلون على نحو رائع في مشروع تاريخ الحوادث المتسلسلة الذي أعد.

كنا سنصل إلى استنتاجات اكثر ازعاجاً لو أننا واصلنا محاكماتنا لمواد تعود إلى أيامنا، وعلى نحو أدق، لو أننا طابقنا صيغنا حول (الواقعية الاشتراكية) مع إداع الكثيرين من المؤلفين، الذين قوّموا كواقعيين اشتراكيين، الحال، هي أن بين الصيغ ومايقابلها من نتاجات، لايوجد دائماً تطابق كامل، فهل هذا يعني أن هذه النتاجات، دن سواها، غريبة عن المنهج؟ (الواقعي الأمثل)، أي ذلك الذي يستجيب تماماً للبيانات، هو شيء كالانسان الأمثل الذي يستجيب، في كل مرحلة، وفي كل ظهرف لفقرات القانون الأخلاقي، إنه وهم لا أكثر، هذا لايعني أن نرمي مباديء المنهج باسم واقعية حقيقية ما، هذا يعني أن مباديء المنهج، على الرغم من أنها محددة، لاتستطيع - في الملموس والممارسة - إلا تكون منجذبة بفرادتها إلى الفرادة الإبداعية المطابقة لها.

(الواقعية) في الفن ليست مدرسة، بل عملية، هذه العملية مستمرة بتاريخها، ومستقبلية في غدها، لأنها مرتبطة عضوياً بعمليات الحياة، قد تكون مصوغة صوغاًمحدداً ودقيقاًفي مرحلة محددة، عند مؤلف ما، لكنها كاتجاه كامل لاتستجيب لمثل هذه الصيغ التفصيلية، فهي تسم بميسمها الأعم مع المباديء الأساسية، التي تعطينا في الواقع أساساً لقبولها كعملية كاملة، وكي ندعوها واقعية.

واقعية البورترية الروماني، ليست موازنة، طبّعاً، لواقعية وجوه (رامبرانت)، ولا واقعية (فيلاسكيث) - وواقعية (كوربية)، ولا واقعية (هوغارث) وواقعية (دوميه) ولا تلك التي لدى (غويا) - وتلك التي لدى (مانيه)، بين الرواية الواقعية من عصر التنوير ورواية (بلزاك)، وبين نثر (فلوبير) ونثر (غول)، بين نتاجات (موباسان) ونتاجات (دوستويفسكي) ثمر اختلافات ضخمة، لا اسلوبية مجردة، بل منهجية، ومع ذلك فان هذه الظاهرات كلها تنتمي إلى الواقعية من حيث سماتها الإساسية. وإذا اعترض أخر قائلاً إن من السذاجة البحث عن الواقعية في فن روما القديمة، فانا، من ناحيتي سأسأل أين وكيف حطمت مباديء الواقعية في تمثال الوجه الروماني، الدقيق دقة لاترحم، والمضايق بحدة نظره، حتى حين يكون الإمبراطور نفسه هو الموديل؟ وهل يمكن أن تسمى غير واقعية التماثيل النصفية (لأغريبا) و(بالبين)، و(تسيتسيلية) (يوكوندوس) أستشهد بالاتجاهات، لأن الامثلة لاتنفد، الصدق في هذه الوجوه شديد البروز، فلا يتجاسر أحد على المغامرة بنقاشه، وقد يرد عليّ أحد بأن الصدق، والواقعية ليس الشيء ذاته، وأن دوافع، وتصورات، ووجهات نظر النحات الروماني كانت



رامبرانت

مختلفة كل الاختلاف عن تلك التي لدى المعلمين الواقعيين في القرن التاسع عشر، ونحن في الفن لانتعامل مع أمزجة عارية ونظرات، بل مع نتائج ملموسة ناجمة عن أمزجة ونظرات، اي مع الحقائق الفنية، وحين تكون هذه الحقائق حقائق الواقعية، يتراجع كل ماسواها إلى المستوى الخلفي من غير أن يكون له سلطان يغير تقويمنا.

وثمة شيء آخر: من يعطينا الحق في أن نحدد مثال الواقعية بواقعية القرن التاسع النقدية؟ تعتبر الواقعية النقدية، حقّاً، ذروة في كشف (الحقائق السياسية والإجتماعية) لم تعرف من قبل في الفن، في التناول الأوسع للنشاط الاجتماعي، والتوغل عميقاً في تناقضات الطبقية، لكن قبل كل شيء، ومنظوراً إليها من هذا الجانب، ليست الواقعية النقدية، محددة طبقياً وحسب، بل هي تناول مشدد للموضوع. لا أحد يعطين الحق في توصيف سمات هذا التيار توصيفاً واحداً وشاملاً على أساس «الكوميديا الانسانية» الضخم، لسبب بسيط هو ان ذلك لايستنفد قضية (بلزاك) لن نجد البانوراما الاجتماعية الواسعة لدى(فلوبير)، كي لانتكلم على مؤلفين مثل (شانفلوري) الذي صار رئيس (الواقعية) منذ الخمسينات، لدينا القليل من الحق في ان ننقل آلياً توصيف الواقعية في الأدب إلى الواقعية في الفن التشكيلي، (كوربيه) مع أنه يعتبر زعيم المدرسة، هو مبتعد لا أمل فيه عن العمليات الإجتماعية، مقارنة مع (هورغات)الذي عمل قبل ذلك بمائة سنة، وقد عكس التناقضات الطبقية، واضطرابات الشارع، والنضالات السياسية، وعيوب المجتمع الانكليزي. (غويا) من غير أن يكون له شرف الانضمام الى الواقعية النقدية، قدم لوحات مؤثرة واقعية، مثل (اسرة كارل الرابع) و(الاعدام في ٣ ايار) التي لايمكن أن توجد في فن التصوير الفرنسي في القرن التاسع عشر، وهذا ليس في مايخص التحقيق للأساسي وحسب بل في مايخص الصدى الاجتماعي والسياسي أيضاً.

وفوق ذلك، يجب الا ينسى أن مهمة الواقعية - خصوصاً في بعض الفنون - لاتستوفى التصوير هذه الأحداث والظواهر الاجتماعية أو تلك، لقد صار يقال أن المسألة عند الواقعي الحق هي: (هل العالم حولنا أم فينا) هذان الموضوعان لاينفصلان لدى الواقعي، وهذا لايعني انهما درساً في العصور كلها على مستوى واحد وفي العمق نفسه، وإذا كانت واقعية الفرن التاسع عشر قد اتسعت جداً وأخذت حيزاً كبيراً من تصوير النشاط الجتماعي الواسع، فإن بعض المعلمين الأقدام عهداً قد حققوا إنتصارات واقعية استثنائية، مع أن ذلك تم على مساحة أكثر تواضعاً من توصيف الفرادة الإنسانية، عبثاً ستبحث عن أعلى منجزات فن الوجوه الواقعي في القرن التاسع عشر، إنها ليست هناك، إنها في الوجوه الشخصية لرامبرانت، في (سكان المأوى)، لهالس، وفي (الكاردينال غيفارا) لغريكو، وفي (إينوكينتي العاشر) لفلاسكيث، وفي (كارل الرابع) لغويا.

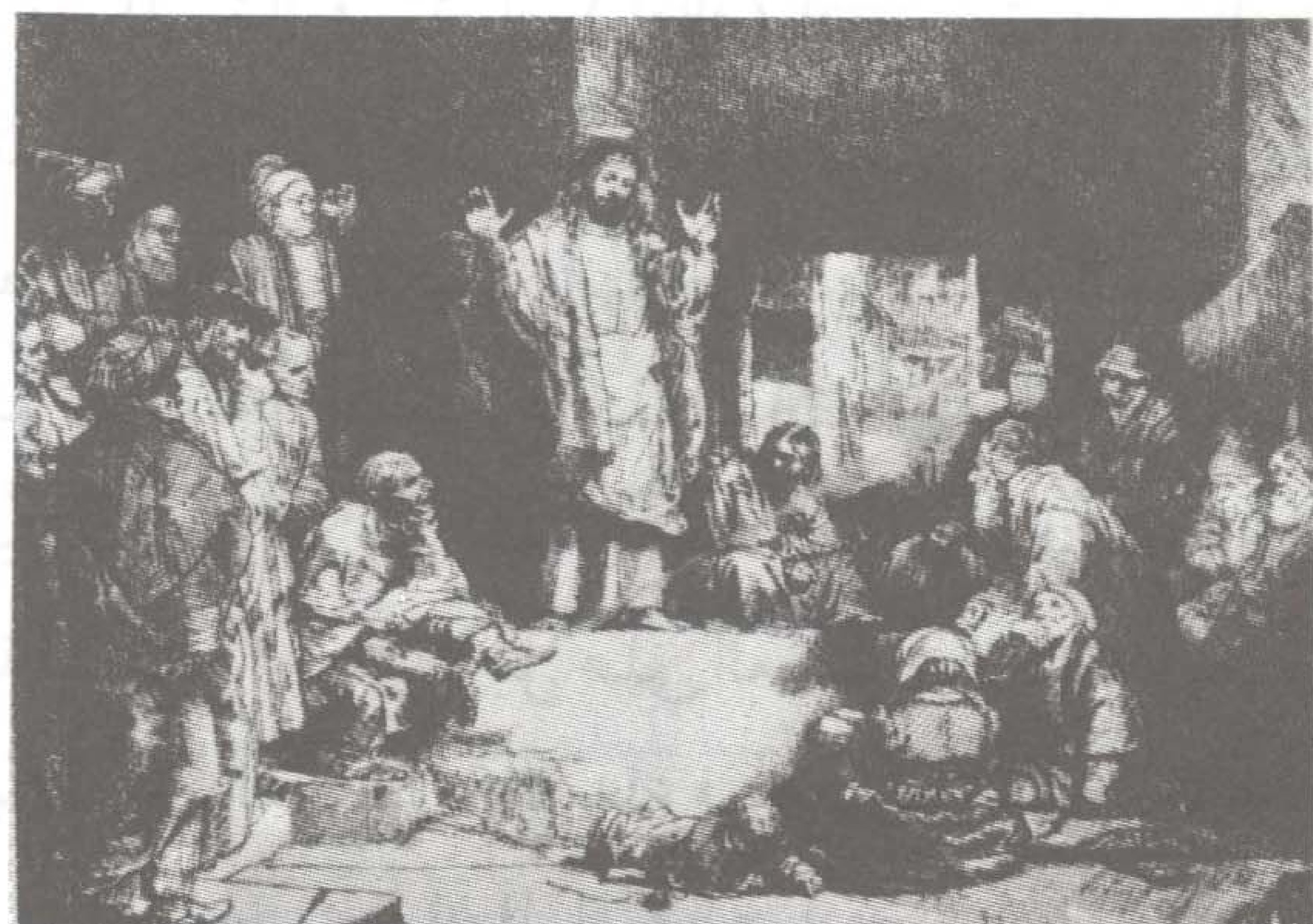
واخيراً، ينبغي ألا ننسى أن للإنسان قديكون واقعياً بأساليب مختلفة، ولأنه يقال لنا إن الواقعية الحقة هي

رامبرانت



رامبرانت

رامبرانت



واقعية القرن التاسع عشر فعلينا أن نسأل: أيتهما المقصودة تحديداً؟ إذ أننا نجد في القرن التاسع عشر نمطين من (الواقعية) على الاقل، والفرق بينهما مميز، إحداهما هي واقعية السنوات الثلاثينات، أي واقعية (بلزاك) و(دوميه)، والثانية هي واقعية الخمسينات. . أي واقعية (شانفلوري) و(كوربيه). ومن قبيل الفضول: في تاريخ الأدب توضع النبرة (فوق الواقعية) منذ الثلاثينات، في حين أنها في تاريخ الفن توضع (فوق الواقعية) في الفن في الخمسينات. وهذا الامر المستغرب هل يمكن أن يفسر إلا بحضور او غياب البيانات، بعض المؤرخين مرتبط وثيق الارتباط بالبيانات. وفي البيانات لامكان للتذبذب، كل شيء هناك اسود على أبيض. مع أن (بلزاك) قد نشر في عام (١٨٤٢) مقدمته على (الكوميديا البشرية) المعتبرة حتى اليوم كوثيقة برنامجية للواقعية في الاعوام الثلاثينيات، لكن الفقير (دوميه) لم يفطن إلى نشر وثيقة فراح يعمل بهدوء وصمت من غير حتى أن يوضح أنه يصنع واقعية، وهذا السبب حرم من لقب زعيم الواقعية (كوربيه)، تعامل (كوربيه) في الخمسينيات بحذر مع مثل هذا الجواز «اللإذن»، وبمساعدة أديب هو (شانفلوري) وفيلسوف هو (برودون) صاغ الفنان ونشر وجهات نظره، وظهر البيان بعد لأي، يعني ـ ظهرت الواقعية أيضاً ممثلة بشخص زعيمها. يجد بعض الدارسين أن واقعية الثلاثينات غير (نقية) من حيث المنهج بمعنى أنها ممتزجة بعناصر الرومانتية. مثل هذه الملحوظات توضع لا لعنوان ستاندال وحده، بل إلى بلزاك ايضاً ولو بالشكل الاكثر تهذيباً، لان بلزاك هو من هو. بعض المؤلفين لم يخطر في ذهنهم أن الأمر لايخص التمازجات الخارجية وحدها بل الخصوصية العضوية للرؤية وللتفسير، وان بلزاك هو كذلك لا لأنه تأثر بالرومانتيين، بل لأن(بلزاك)، (كغوغول) في مابعد وصل إلى الخيال، لا لأنه نصف واقعي، بل لأنه واقعي على طريقته.

المقدمة على (الكوميديا الانسانية) معروفة جيداً، وسأكتفي بعرض مقطعين منها لهما اهمية رئيسة، يتكلم الكاتب في الأول منهما على طابع المادة المستفاد منها:

(الحدث هو أكبر روائي في العالم، كيتكون مثمراً يكفي أن تدرسه، المجتمع الفرنسي سيكون المؤرخ، وعلى أن اكون السكرتير لا أكثر، إذا وضعت قائمة جرد العيوب والفضائل وإذا وحدت أهم مظاهر الشهوات، وإذا وصفت الطباع، واذا اخترت احداث المجتمع الرئيسية، واذا ولفت الانماط عبر توحيد السمات من كثير من الطباع المتجانسة فسوف أنجح في أن أكتب التاريخ الذي نسيه كثيرون من المؤرخين، تاريخ الاخلاق).

في هذا المقطع تتجلى بضع مهمات أساسية من مهمات (الكاتب الواقعي) كما فهمها (بلزاك) هدفه لا أن يخترع بل أن يعكس حياة المجتمع، هو (سكرتيره)، لكن الانعكاس ليس فعلاً خاملاً، إنه يطرح الأفضل، هو تركيب وتوليف للمادة يطرحه الواقع، هذه السمات الإبداعية للواقعية تظهر بمزيد من الوضوح في المقطع التالي:

ـ (واذ يتشبث الكاتب بحزم بإعادة التصوير هذه يستطع أن يكون أكثر أو أقل دقة، أكثر أو أقل سعادة، رساماً صوراً أو شجاعاً لأنماط الناس، راوي درامات من الحياة العاطفية، عالم آثار للوضع الإجتماعي، محصياً للوظائف، مسجلاً للخير والشر، وكي يستحق المدائح التي يسعى اليها كل مبدع، أما ينبغي له أن يعرف الأسباب أو سبب هذه النتائج المجتمعية، كي يمسك المغزى الكامن في هذا المحتشد الضخم للأشخاص، وللشهوات، والحوادث. . وكي يكون العمل الإبداعي شاملاً فانه يحتاج إلى خاتمة، والمجتمع المصور على هذا النحو يحمل في ذاته سبب نشاطه.

مغزى هذا المقطع على درجة قصوى من الاهمية، لاتترجم مهمة الكاتب الى عكس الجانب الخارجي للانماط، وللعلاقات المتبادلة، والأحداث، بل الى الوصول إلى جوهرها العميق، وباسم هذه المهمة الرئيسية رأى (بلزاك) أن من حقه أن يختار، وأن يعدّل، وأن يقوي وأن يضعف، أن يكنّي، وأن يركب، وأن يعضون المادة في تركيب ـ إنها حرية لن يعتبرها الطبيعيون وحدهم مدانة، بل سيعتبرها كذلك أيضاً واقعيو السنوات الخمسينيات. الاخلاص لحقيقة الحياة لايعني (لبلزاك) تبعية عبودية للوقائع الحياتية، بل على العكس من ذلك، يضع الاستهلال الابداعي لحرية الإبداع في معالجة تلك الوقائع، ونقول بطريقة أخرى، إن المراقبة الصادقة بذاتها لاتؤدي،



رامبرانت

وحدها إلى شيء، يجب أن يواكبها خيار جبار، ونظرة ثاقبة عميقة.

(جون يوسون) المدعو (شانفلوري) (١٨٢١ - ١٨٨٩)، هو مؤلف يكاد يكون منسياً من غير حق، فهو بعد ثورة ١٨٤٨، احتل موقعاً مرموقاً جداً في الحياة الفنية الفرنسية، وهو مرموق ومعتبر رئيساً للمدرسة الواقعية، تعود شعبيته في سنوات الخمسينات، لا إلى روايات وحدها، التي لا يقرأها أحد اليوم، بل إلى مقالاته النقدية والبرنامجية، التي جمعت عام ١٨٥٧ في مجموعة ذات عنوان جميل الواقع هو (واقعية)، ثمن (شانفلوري) تثميناً رفيعاً، واقعيي الثلاثينيات، وكتب قائلاً: (إن رسوم دومييه، و«الكوميديا الإنسانية» لبلزاك، هي أصدق تصوير للبرجوازية)، لكن، وكما في أدبه، كذلك كان في مقالاته، كان زعيم المدرسة الجديدة، محدداً جداً بمواقع أسلافه الكبار.



هوغارث

يرى (شانفلوري) أن «الفن يجب أن يكون عفوياً، صادقاً، ومستقلاً» «عفوي» - هذا يعني، عدم تدخل التبريرات الذهنية، «صادق» من غير أي انحراف عن التلقي المباشر، «مستقل»، من غير أية علاقة باي تصورات فلسفية أو سياسية، يكتب شانفلوري: (ماأراه يتوغل في رأسي، ويندفع إلى ريشتي، ويتحول إلى مارأيته) ليس عسيراً اكتشاف الفرق المبدئي العميق بين هذا المنهج، ومنهج (بلزاك)، إن (شانفلوري) المعلن واقعياً، يبعد في الجوهر عن الواقعية، بدايتها الإبداعية - لحظة تسويغ العمل، والتعميم - كي يوصلها الى تسجيل آلي، للمرئي، ولهذا تحديداً تمثل واقعية (شانفلوري) في الممارسة ممراً نحو ظهور الطبيعية بعد زمن قصير، ولهذا تحديداً ينفر فلوبير من أن ينسب إلى تيار (شانفلوري): (يتهمونني بالواقعية، أي بنسخ ماأراه مع غياب الخيال).

تلحظ واقعية الخمسينسيات لماماً في تاريخ الأدب، (فلوبير)، كما رأينا، يتنصل من المدرسة، لكن مؤلفين مثل (شانفلوري)، و(ميورجيه) و(بانفيل) صغار جداً، فلايقاسون بقامة مثل قامة (بلزاك) و(ستاندال) في تاريخ الفن تصطف الأشياء اصطفافاً مغايراً، بما في ذلك مايخص الدراسات المنشورة في البلدان الاشتراكية، هنا منذ زمن بعيد، وحتى قبل

أن ينظر في المسألة نظراً جاداً، وقبل أن يبت يها، تنمى (الواقعية) إى مايقارب الخمسينيات، في حين ان ابداع (دوميه) - هل يعود ذلك الى الغرافيك أولاً ام لأنه غير مصحوب بالبيان الضروري - اعتبر في المرتبة الثانية، فكأنما جاء بعد (كوربيه) أو كأنما هو مما قبل التاريخ، والأمر أبعد من أن يترجم إلى ان مؤلفاً ما قد قدم إلى المستوى الأول من غير وجه حق، وأن مؤلفاً آخر، من غير وجه حق أيضاً، لم يقوم كسلف، الأمر يرجع إلى وجود نمطين من (الواقعية) مختلفين جداً وغير صالحين بتاتاً لأن يكون منهجاً وليس من غير مغزى أن تطرح مسألة كيف يجري تقويمهما ومن سنعترف له بالشرعية منهما وفق معاييرنا الخاصة للواقعية في الفن. في العام ١٩٥٢ نسر (لوي أراغون) كتاب (مثال كوربيه) حماية لقضية الفنان وعن مبادىء الواقعية، إنهانية حسنة ذات عواقب مؤسية، يشهد هذا الكتاب على أن الكاتب ليس لديه ثقافة تشكيلية كي يحل قضية الفنان، وليس لديه معارف نظرية فيرسخ مواقع الواقعية.

وبما ان الأمر متعلق بالحماية فمن حق القارىء أن يسأل: (حماية) - ممن؟ هل لأن (أراغون) لم يعرف أدب (كوربيه) أم لأنه لم يجد فيه مادة كاشفة، فراح يصب كل حمياه الجدالية على رأسي مؤلفين متباعدين زمناً ومكانة هما - الشاعر (شارل بودلير) والناقد (كلود روجيه ماركس)، أما اتهاماته لبودلير فمغرطة، وأما اتهاماته (لروجية - ماركس) فغير جدية.

ان (كوربيه) كرسام لايحتاج، في الحقيقة، إلى حماية وليس ذلك من قبيل المصادفة، وكما في حفره، كذلك في دراساته، الأعم لتاريخ الفن في القرن التاسع تعتبر قضية الفنان جديرة بتثمين رفيع جداً، إن باحثين مثل (لويس بينيديت)، و(شارك ليجيه) و (ليونيلو فانتوري)، و(ببير كورتيون)، و(هنري فوسيون)، و(بيير ماك اورلان) و (ريمون كونيا)، و(بيير كابان) والكثيرين سواهم يضعون (كوربيه) بين معلمي القرن الأوائل. ولدى مراجعة عمله لانجد محاولات حط من قدرة أو تشويهه. أو الصمت المألوف حين يتعلق الأمر بدوميه مثلاً، ولاغرابة. فكوربيه لم يترك نتاجات يمكن أن تثير نفور الدارس البرجوازي.. عمله الوحيد الذي يحتوي نغمة أحد من النقد الاجتماعي هي اللوحة التي فيها كهنة سكارى (العودة من المؤتمر) وهي لوحة خارجية ضعيفة من الصعب ان تشد اهتمام الشارحين. ان مواقف النقد السلبية منه، ومحاولات إدانة الفنان، وتعريته او تبرئته لم تتكون تجاه إبداعه بل تجاه سلوكه المدني، وأكثر ماكانت تجاه مشاركته في رمي عمود (الفاندوم) وحتى هنا ثمة مؤلفون وقفوا إلى جانب الرسام، وقد أكد (شارل ليجيه)، مثلاً، أن (اليوم، بعد أن خمدت الشهوات السياسية، يجب القول إن كوربيه، من وجهة نظر جمالية كان على حق)، وأن هذا النصب سيء السمعة، هو في النهاية القصوى (عمود مفرط الارتفاع، ثقيل وقاتم، وهو سخرية سيئة من عمود ترايان).

مع مثل هذه الحل يبقى كلام اراغون الكثير على الدفاع معلقاً في الهواء، اذا لم نقل إنه أدى خدمة سيئة لكوربيه، مصوراً اياه كفنان متوسط مهمل. مع دهشة القارىء يمر اراغون بعبارات تخلو من الاحساس ومبتذلة على روائع المعلم يركز على أعمال غير ذات أهمية مثل (الفلاحون يعودون من المعرض) أو على أعمال تخلو من الذوق مث (جمجمة في الماء) التي يرى بعض الدارسين عن قناعة أنها ليست (لكوريه) وليست أقل إدهاشاً المادة التوضيحية المكونة في الاغلب من رسوم الفنان، لهذه الرسوم قيمة ارشيفية صرف وهي تمثل المصور تحت الضوء الأكثر مضايقة. ومن غير حسبان لكونه يؤدي خدمة سيئة لصنمه، أدى (أراغون) خدمة سيئة لنفسه أيضاً، لقد وقع في حال هزلية إذ حاول ان يضفي معاني الجدارة على رسام متوسط، وأن يجادل - أيضاً من غير عنوان - في النقد المتخصص الذي كل ذنبه يعود إلى كونه أشار إلى الظاهرة للعيان وهو: إن (كوربيه) ضعيف جداً في الرسوم.

وبعيداً عن النية في التعتيم على مجد الكاتب، سنسمع لأنفسنا بان نلحظ أن (أراغون) ينتمي إلى فئة الادباء الفرنسيين مثل (كاركو) و (ماك أورلان)، وكوكتو)، و(سالمون)، و(موران) والكثيرين سواهم الذين أظهروا أنهم، لكونهم صادقوا الفنانين، يحق لهم أن يعتبروا اختصاصيين في التصوير، الهواية في البداية ظاهرة متعبة، لكنها تصبح خطرة حين يمارسها معلمو الكلمة، أي الناس المؤهلون لأن ينقلوا حالة افلاسهم بصورة مغرية إلى القاريء سريع التصديق. وكمثال على مثل هذه الحال يمكن ان تكون مفيدة لا النصوص المقتبسة وحدها، بل ايضاً الكتاب الضخم (حوار حول



فيلاسكز

متحف دريسدن) حيث المتكلمان هنا (لوي اراغون) و (جان كوكتو)، على عشرات الصفحات يتمرن هذان (الثرثاران) وفق تعبير (كوكتو) نفسه، على رفس مادة التصوير العالمي الكلاسيكي، من الصعب أن أشير إلى مثال عل لغو فارغ أكثر ازعاجاً من ثرثرة الغرور هذه، ومن هذا التشهير بالنفس ومن فشل الاذكياء متحداً وبسطحية نصف الخبرة، ورفع كلفة واضحة نحو الروائع، التي ليس لدى الثرثارين، بشأنها سوى تصور بعيد جداً، وغير صحيح في أغلب الأحيان، إنه إنحلال للدعاوى اللفظية مؤهل لأن يخيف سريعاً القاريء، ويبعده عن كنوز الفن اكثر مما هو مؤهل لأن يثير اهتمامه ويفتنه.

مايخص اراغون تحديداً هو أن تدريباته الاصطناعية، كانت متعبة أيضاً بسبب من مزاعمه التنظيرية، وإلى جانب انعدام الاعداد المتين ثمة أمر آخر يصدم، هو انعدام الثبات. المناصر الرئيسي للمقولة البائسة (واقعية من غير ضفاف) هو (أراغون) الذي وضعها بخطوطها العامة في مقالة ضخمة نشرها في (الاداب الفرنسية) قبل (روجيه غارودي) بزمن طويل والذي صاغها في مقاله، و(أراغون) نفسه الذي يؤسس بغيرة، ومن غير حذق، للمادية (الدوغمائية) في نقوش (كوربيه) ينشر بعدذلك كتاب «كولاجي» حيث يتبنى بالحماسة ذاتها، وبالنوعية ذاتها الدفاع عن (التجريدية).

لايجادل أحد في حق الكاتب في ان يمتدح الفنان الذي يحبه، اما مايخص امتداح (وكوربيه) فقد قام به قبل (أراغون) بزمن طويل من هو أكفأ منه، وأكثر إقناعاً من المؤلفين. وهم كثرة، ففي عام ١٩٢٨ قومه تقويماً رفيعاً جداً (هنري فوسيون) في تأريخه لفن التصوير في القرن التاسع عشر، وقد حلل بعمق أعمال المعلم، نحن غير ملزمين بالموافقة عل كل استنتاجات النقاد، لكننا نحترم ذوقه وثقافته العالية، أما استنتاجات الكاتب فهي على العكس من ذلك، تضرب العينين بافراطها، وعدم كفاءتها.

يوجد اناس غير مؤهلين لمراقبة التوازن، إما لأنه يثير نفورهم، أو لأن مراكز التوازن عندهم هي، ببساطة، ليست على مايرام، (أراغون) من هؤلاء الناس - التعصب نفسه حين مجّد (السوريالية) و(الشكلانية) مظهراً لنا مقدار لاشاطئية الواقعية، وحين راح يضغطنا في الجهة المعاكسة - فكم ينبغي أن يكون بدائياً، ومحدوداً كي يرد علي اسمه نفسه، لقد حمل الكاتب، مع (كوربيه) هذه المهمة ذاتها. لقد كرس عنواناً خاصاً، وعدداً كبيراً من المقاطع الاضافية كي يلعن (بودلير) حيث يدعوه (ضد - كوربيه) اي ضد - واقعي، يبدو عياناً أن (أراغون) قد قرأ (بودلير) على نحو متقطع أو حرّفه عن عمد، وهذا لا يجوز في الدراسة الجادة.

معروف أن (بودلير) ليس منظراً للواقعية، ومن ثم ماهو بالمدافع عنها، لكنه أيضاً ليس متعصباً ولا مقعداً للبرناسية، لقد ساعده التسامح، وتذوق المعاصر، والحيوي، والأصيل في الفن على أن يرى بعض الجوانب القوية في الشعر السياسي (لأوغوست باربيه) و(ببير ديوبون) أو في تصوير (دولاكروا) و(كورو)، إنه أول ناقد قوّم (دوميه) الواقعي لاكرسام كاريكاتير لمواضيع الساعة، بل كفنان من الوزن الثقيل، إنه مقتنع بأن الفن يجب (أن يتحرر من الدائرة السحرية لموضوعات الكلاسيكية الكاذبة، وأن يتجه نحو الحياة، لقد أعلن أن الفنان، الفنان الحق سيكون ذلك الذي سينجح في أن يظهر الجانب الحماسي في الحياة المعاصرة).

لقد خبر (بودلير) التعاطف مع كوربيه) وقد صادقه وعاش زمناً في مرسمه، كتب قائلاً - (يجب أن نعترف بأن ماحمله (كوربيه) إلى تأسيس الذوق على البساطة والوضوح، وإلى الحب النقي المطلق للفن غير قيل). وهو يرى أن (كوربيه) عامل جبار وارادة اولية وقوية). وما لايمكن أن يوافق عليه الشاعر هو قناعة المصور الساذجة بأن (يجب أن تصور ماتراه فقط).

ونظرته المحدودة الى الموضوع الموصلة الى الطبيعة الخارجية، الموجبة، المفهومة تلقائياً و(بودلير) محق تماماً ورفسات (أراغون) الجوفاء لن تغير شياً من هذه الحقيقة.

لم يتجاهل (أراغون) مقال (بودلير) في (دوميه) وحسب، لقد تجاهل حتى أن يكون دوميه قد وجد، وكأنما في فن القرن التاسع عشر لم تتشكل لوحات شهيرة مثل (عوامة ميدوزا) لجريكو، و(الحرية تقود الشعب) لدولاكروا، و(الرجل والمعزقة) لميه، و(المتراس) لدوميه، لقد وجد (كودبيه) وحده - (لايضاهي وأصيل حتى في أصغر مسوداته)، لقد نسي اللوحات المثيرة للرعشة، مثل (المذبحة في

هيوس)، و(اليونان تموت فوق خرائب ميسولوغي)، ومتأثراً حد الدمع أمام الجمجمة في بركة الماء المصورة من غير مهارة، يقنعنا (أراغوان) من غير أي ظل لمزاح، بأن المعلم ـ وكما ذكرنا ان تلك قضيته ـ وبهذه الزخرفة قد (افتتح لفن التصوير الطريق الحديث لمواجهة الحرب).

(العشق) وفق القاعدة، يوقظ التعاطف، يكفي ألا يتحول الى عباده والى تجديف على شخصيات أخرى، وهنا توجد الحالان، معارف اراغون الساذجة كان في الامكان تجاوزها بعدم الاهتمام، لو لم تؤد إلى نتيجة مستخلصة ذات طابع مبدئي: (تاريخ الفن ـ ولا أشك ـ سيكتب من جديد، بحيث يبنى عبر القرن التاسع عشر الفرنسي، حول ذلك، الذي ينقطع حقاً عن التصوير القديم ويفتح الأبواب، والاقفال للواقعية) هل يلزم أن نوضح أن المعني بـ (ذلك) من قبل (أراغون) ليس أحداً سوى (كوربيه)، وهكذا فإن تاريخ الفن كله في القرن التاسع عشر يجب أن يدور حول (كوربيه)، اما (جيريكو) و (دولاكروا) و(دوميه) و (ميبه) وغيرهم من الصغار من هذا الجنس، ومادام، ا ليسوا تلاميذة (لكوربيه)، فسوف يظلون معتبرين ممثلين للفن القديم، محرومين من أية صلة بالواقعية، وهل يجب أن نكون أنبياء كي نتنبأ بما يكفي من الثقة بأنت أحكام (أراغون) المطلقة ستبقى من غير أثر.

* * *

ثمة وفرة من الوثائق الخاصة بحياة (غوستاف كوربيه) وابداعه، فكثرة كلام الفنان، وغنى مراسلاته، ورغبته في تقويم نفسه، وفي إيضاح نتاجاته، وفي أن يُنظّر، وأن يصوغ آراء حول معلمي الماضي والحاضر ـ كل ذلك يهون أمر السيرة الذاتية.

وكثيرة جداً هي التقويمات المنشورة، التي تلقاها الفنان وهو على قيد الحياة، تلك التقويمات، كما هي الحال دائماً، على نوعين ـ معادية وصديقة، لا الخصومات، وحدها بل الاخفاقات أيضاً، وحتى نجاحات (كوربيه) قد استخدمت من قبل الصحافة الرجعية، كمدخل لسخريات لاتطاق، كل أنواع الهزء من الفنان في رسوم كاريكاتورية، وفي كراريس ومقالات نقدية، يمكن أن يتكون منها مجلد ضخم، نحن من حيث المبدأ سنترك كل هذه المواد، ولن نأبه بها، بما في ذلك بعض الملحوظات التي لاتفتقر إلى أساس، وإذا اقتضى الأمر أن نذكر بعض الشهادات بشأن (كوربيه) فسوف تكون شهادات أصدقائه والمتعاطفين معه.

ولد غوستاف (كوربيه) عام ١٨١٩ في (أورنان) في عائلة فلاح ميسور الحال، جده لأمه سعى كي يوحي له بأفكاره الجمهورية، وشعاره الأحب في الحياة: (اصرخ عالياً وسر مستقيماً إلى الامام). وستلقى هذه الدروس قبولاً من الفتى، خلافاً لدروس المدرسة التي ماكانت تسبب له سوى الضيق، فكوربيه، مبغض اللغات القديمة والحساب، غير الميال إلى الفلسفة، والتاريخ، والأدب، اكمل بمشقة المعهد في (بيز انسون) من غير أن ينجح حتى في الحصول على شهادة، ومن المحتمل أن لايكون والده على علم بهذه التفاصيل الصغيرة، اذ أرسله إلى باريس كي يدرس الحقوق.

عرف مبكراً القرف من الكتب، وقد رافقه ذلك طوال حياته، وأظهر (كوربيه) أيضاً منذ زمن مبكر ميلاً قوياً نحو التصوير، معلمه الأول منذ (البيزانسون)، وهو واحد مايدعى (فلاجولو) كان من أنصار (دافيد)، (كوربيه) نفسه، لم يشعر باحترام خاص لدافيد، لكنه سرعان ماأعجب بـ (انطوان غرو)، و(جيريكو)، و (الرومانسيين) لكنه في هذا المجال أيضاً سيبدو غير أهل للدراسات المنتظمة، وفي أثناء وجوده في (باريس) سيزور الفتى طوال فترة (مرسم ستوبين)، و(أكاديمية سويس) أساساً من أجل امكانية أن يعمل كنموذج حي، أما مدرسته ستكون المتاحف أكثر من سواها، وقد أخذ منها كل شيء أعجبه من غير أن يكون مقلداً لما أخذ، يقول المصور: (عبرت التقاليد كما يعبر السباح الماهر النهر، أما الاكاديميون فيغرقون).

ويحصل كوربيه سريعاً على معارف تخصصية، وينتقل من الدروس إلى الابداعات، وستكون لهذه السرعة جوانبها السلبية، كان موهوباً جداً، فلم يتآلف مع التعلم البطيء والصبور، وكان شديد الثقة بنفسه، فلم يعانِ من تلك الثغرات في إعداده الفني، الأمر الذي سيلمس حتى النهاية في نتاجاته ـ اذ يبدأ ضعف التوليفات وصولاً إلى الاخطاء في استعمال الالوان، وياللأسف، فان النواقص التي رفض هو أن يراها، ستبدو جلية تماماً للمحيطين به.

لامبالاته بالدأب وبالعمل المنظم يترافق لدى (كوربية) مع



روبنز



فيرمير

حب حقيقي للعمل - بفوضى، طليقاًومن غير تصميم، حتى ليبدو وكأنه ظاهرة اعتياد عصبي وفيزيولوج، سيساعده ذلك على أن يكون مرغوباًفي الصالة حتى منذ عام ١٨٤٤، وهذا شرف كان على بعض الفنانين الموهوبين الآخرين أن ينتظروه سنوات طوالاً، هذا النجاح المبكر يرجع، طبعاً، إلى سبب آخر) إن لوجات المصور الشاب، من حيث الموضوع، وكأسلوب تشكيلي لاتحتوي مايمكن أن ينفر لجنة المحكمين الرسمية، عمل (كوربيه) منذ البداية باسلوب قريب من الكلاسيكية الكاذبة(بنات لوط)، ثم تأثر بالرومانسيين (كوربيه مع الكلب الاسود) و(العاشقات)، و(الأرجوحة).

قوتان جبارتان تحددان من البداية طريق الفنان هما: حب الفن والرغبة فى المجد، وقد توحدت هاتان القوتان لدى

الشاب في منطلق واحد ـ هو الدعوة، لكننا نعلم أنهما شيئان مختلفان كثيراً، وتَعارضان أحياناً، واذا كانت الاهتمامات الفنية لدى تطور الفنان تحتل المستوى الأول، فان حب المجد، والتعطش إلى النجاح، سيحتلان الذروة بعد ذلك، تلك هي آلية كل رغبة ـ تتحول الوسيلة تدريجاً الى غاية.

حين هربت صديقة (كوربيه) التي أنجبت له طفلاً مع طفلها، سجل ملاحضاً: (آسف كثيراً لفتاي الصغير، لكن لدي الكثير من الهموم مع الفن ومع الأسرة، وعلى أن أهتم لها.)، والفن يحتاج إلى ضحايا حقاً، لكن الشاب في تلك السنوات كان يفكر بالنجاح أمام الجمهور البرجوازي أكثر مما يفكر بالانتصارات الابداعية، لقد أقسم (كوربيه) على أن يفرض اسمه، وأن يهزم باريس، كتب إلى والديه: (اللوحات الصغار لاتجلب صيتاً، يجب أن أصنع لوحة كبيرة، من أجل أن يقوموني تبعاً لذلك، ذلك لأنني (أريد كل شيء، أو لاشيء)، من الضروري في خمس سنوات أن أصنع اسماً في باريس).

الناقد (تيوفيل سيلفستر) صديق الفنان وصفّه بالطريقة التالية: (هو مندفع في حب ذاته وحسب: روح (نرسيس) أوت إليه في هجرتها الأخيرة، هو يصور نفسه في لوحاته دائماً، باستمتاع ويستكين زهواً أمام إبداعه، لا أحد يستطيع أن يقدم له ولو عشر مايقدم لنفسه من الإطراءات، من الصباح إلى المساء، وإذا سألتموه رأيه فوسف يجيبكم بقلب نقي: (أنا بهلوان، هذا كل شيء، تصويري وحده الصادق، يتهمونني بالغرور! صحيح، فأنا الرجل الأكثر تباهياً على الأرض).

ويكتب سيلفستر: (كان يمكن أن يكون لطيفاً جداً، لو أن ثقافته استجابت لمطلبه أن يعرف كل شيء، وأن يثمن كل شيء، لقد تخيل أن السليقة قدتتجاوز المعرفة، وقد سعى زمناً طوياً إلى أن يقنعني بإن لديه معرفة عميقة بالأدب، والتاريخ، والفلسفة ومن غير أن أعارضه، استيقنت من أنه لايعرف شيئاً)، يسخر من الكتب جهلاً، ولايقرأ سوى الصحف التي تكتب عنه، أذواقه صلبة، لكن ينقصه الذوق، لاشيء مؤهل لان يحجز طريقه، يندفع برأس منحن بقبح وعبثية، مثل ثور مهشم القرنين.) (يكذب، غالباً، لكن من غير غرض، ثم يقنع نسه آخر الامر أنه يقول الحقيقة، حكي لي يوماً عن حوار اجراه في (انكترا) مع (هوغارث) المتوفي عام ١٧٦٤.

ليس (سيلفستر) وحده بل ثمة اصدقاء آخرون لكوربيه (شانفلوري)، و(بانفيل)، و(كاستانياري) ـ عبروا عن نفورهم من ثقته المفرطة بنفسه وإنانيته، حتى (برودون) المدافع عن المصور، لم يستطع إلا أن يلحظ: (لقدتحول إلى رسول للرضا على النفس، إنه يبدو هنا كفنان، لكنه فنان من نوع آخر، لو كانت لديه حساسية أسمى، لفطن جمالياً، إلى أن للتواضع قيمته).

التواضع.. إنه، عموماً لايقوم بين عيوب (كوربيه) الذي أسريوماً، الى (سيلفستر): (أتمنى لو أنقذ المرأة التي أحبها أمام عيون عشرة آلاف مشاهد ذاهلين، لن أكون مسروراً إذا اقتضى الأمر أن انقذها وما من شهود) هذه الكلمات تعبر تماماً عن ماهو مأثور الفنان، وإلى حدما عن غرور الساذج، الذي ينفق غير القليل من القوى والوقت من أجل اشباعه، والذي ستنجم عنه خصومات فنية، ولايندر أن يجر على نفسه، معارضات حتى الاقرباء.

رضى (كوربيه) عن نفسه يتوضح في التقويمات القاتلة تجاه كبار المعلمين، وكذلك في تباهيه الذي لايحتمل بنفسه، هو يرى أن (تيتسيانو) و(ليوناردو دافينشي) هما لصان ماهران، لوعاد احد هذين إلى العالم، واتجه نحو مرسمي لأشهرت السكين!)، بمثل هذه الصرامة، وعلى نحو مغاير من حيث المعنى يتكلم (كوربيه) على ابداعاته، فهو يثمن لوحته (المحترف) بانها (اللوحة الاكثر إذهالاً، التي يستطيع انسان أن يتصورها) اما لوحته القماشية (الينبوع) فيؤكد أنها (هذه فوق (فيلاسكيز).

بمناسبة معرضه عام ١٨٦٨ أبلغ (كوربيه) ظهيره برؤيا: (عرضت عشرين لوحة، وكان في وسعي أن أعرض



رامبرانت

ضعفها، سنربح مليوناً، نسيت عالم الفن كله) بعد سنتين وبعد أن أظهر أنه يرغب في نيل وسام جوقة الشرف، وحين تقرر منحه له أعلن الفنان بصخب رفضه الحضور، وكتب إلى والديه بهذا الصدد (يرى الجميع أنني الرجل الأول في فرنسا، وهذا التصرف من قبلي هو ضربة مدهشة، العالم كله يحسدني، لدي الآن من الطلبات مالا أستطيع تلبيته)، ومن ثم يعلن في مناسبة اخرى: (أتفوق لاعلى فناني اليوم، وحدهم، بل على السابقين أيضاً).

يحتج (كوربيه) في تصريحاته على المبدع الذي (يشوهه الاحتكاك بعالم المال هذا) وهو يتذمر من المال، وزبائنه البرجوازيين، لكن ذلك لم يمنعه، من أن يشبع حاجاتهم الفنية، وأن يربح الكثير من النقود، مع أنه يبرز في كل مناسبة استقلاله، وعدم رغبته في أن يواكب الأذواق التافهة، فان (كوربيه) يقوم بتنازلات كثيرة ويجري تصحيحات في لوحاته، وفقاً لنزوة الزبون، ويستخدم المؤثرات الأكاديمية في المعالجة واغراءات الحوافز الحرة، يقول شانفلوري متذمراً: (إنه يفرط في جس نبض الرأي العام، يريد الحظوة بالاعجاب)، لا أعرف لماذا يقلق (كوربيه) شعور الشاري، إنه يقلق لاسباب جلية، لكن هذا أمر مؤقت، إن وفرة الطلبات ستحرره، سريعاً، من كل قلق، ابلغت جريدة (الحرية) قراءها في ٢٣ايار عام ١٨٦٦ ان كوربيه باع لوحات بمبلغ ١٢٣٠٠٠ فرنك، أما الفنان نفسه فقد قال عن نفسه بضمير الغائب: (كوربيه) ينتج سلاسل.. تصل إلى عشرين أو ثلاثين لوحة، (يصنع) الفلاحين، هكذا- أناساً من المدينة، نساء معاصرات، مشاهد صيد، مناظر، حيوانات- جياداً، كلاباً أو ديكاً برياً، وأخيراً في تروفيل-

مشاهد بحرية، وجوه لرجال ونساء، (ثمانية وثلاثون في ثلاثة أمكنة)، وعموماً، هو يحصي لوحاته بالعشرات والمئات، ويؤكد عام ١٨٦٦ أن وراء ظهره أكثر من الف لوحة قماشية، ويقنعنا بأنه، منذ بداية مسيرته قد قدّم (تصويراً) يساوي بقيمته أفضل النتاجات التي في المتاحف).

ولايحسبن القارىء اننا ننتقي، عن عمد، أقوالاً أو وقائع منفردة، كي نقدم المعلم الكبير في ضوء غير مناسب، إن الشواهد المقتبسة ليست سوى جزء ضئيل من مادة وافرة من هذا القبيل، وأذاكنا نقتبسها فليس، قطعاً، من أجل التقليل من أهمية إبداع ليس بمقدورأحد التقليل من شأنه، بل كي نوضح بعض جوانب ضعفه ونحدد تحديداً دقيقاً مكانه في تطور (الواقعية).

تحتل الوجوه الشخصية المكان الأول في هذا الابداع، وهذا منتظر من رجل واثق من عظمته. هذه البورتريهات كثيرة العدد منتظر من رجل واثق من عظمته. هذه البورتريهات كثيرة العدد منذ السنوات الأربعينيات، ويبدو منها كلها أن المؤلف راض عن مظهره، وهذا لايمنعه من أن يضيف اليه بعض الزينة، (كوربيه مع الكلب الاسود) و (الرجل الجريح) و(الرجل وغليون التبغ) و (والرجل بالحزام الجلدي) وغيرها، كان في الواقع رجلاً مؤثراً، جميل الوجه، وبعض صوره الشخصية جميلة، أيضاًمن حيث التصوير، مع أن التأثيرات المتحفية قوية عليها، الأهم هو أن من هذه اللوحات القماشية ينظر الينا رجل، يريد أن يقود لكن صورته لاتشير إلى العمق، ولا إلى الدراما، وليس عسيراً ان يلحظ أن المصور الشاب أراد أن يصل، وأن يوحي بالحلم، والتأمل، والسوداوية، وحتى العذاب (الرجل الجريح).

ولهذا يرن غريباً إعجاب (ليونيلو فينتوري) بـ (الرجل وغليون التبغ)، وهي عمل مصطنع وادعائي: (أمام هذه اللوحة تهب علينا ذكرى الكبار السالفين (كارافاجيو) بالاستيعاب التصويري، وفيلاسكيز - بالطاقة، (جورجيوني) - بالحلم، قد يكون هذا هو النتاج الذي تسامت فيه واقعية (كوربيه) أقصى التسامي، وسيقدم، في مابعد، نتاجات أهم، وأغنى تصويراً، لكن، لأحد، كائناً من كان، أجمل)، فلندع جانباً حقيقة أن لاشيء في هذا الوجوه يذكر بـ (كارافا جيو) و(فيلا سكيز)، أو(جورجيوني)، للإنسان الحق بمشاركات شخصية صغيرة، أما عند الناقد فيجب أن تكون معللة، ومن المضحك أن يدور الكلام على (أسمى واقعية) هناك حيث الواقعية غير موجودة، وحيث يمكن الكلام اكثر على العاطفية، أما التوكيد بشأن القول أجمل نتاج لكوبيه، فمسألة ذوق، وبين ذوق (فينتوري)وذوقنا ثمة هاوية، إذ أن الناقد يعظم (الرجل وغليون التبغ) وينتقد(الدفن) التي سيكون الكلام عليها من الآن فصاعداً.

يمكن أن يقال عن التجربة في وجوه الشباب هذه إنها تميل في الأغلب، نحو التمظهر (بوز) العاطفي، وذلك لان شاباً ما لم يعط أي تجربة. والامر كذلك هنا، من لم يمر بسنوات خيل له فيها أنه بطل دراما عميقة، ولا دراما في الحقيقة، لكن (كوربيه)سيعيش، من الآن فصاعداً، درامات، لكنها لن تجد تفسيرات فنية، حتى صورته الشخصية المتأخرةفي عام ١٨٧١ حين كان الفنان في سجن (سينت بيلاجي) هي صورة ضعيفة، من حيث التصوير، وفقيرة من حيث هي توصيف إنساني، وحين لايكون المؤلف في وضع يجعله يكشف لنا حتى مأساته الشخصية، فمن الصعب أن ننتظر أن يقودنا في مأساة العصر، ويصعب، في الحقيقة، أن نلمس دراما بشرية في هذا الإبداع العريض.

وقد يكون هذا السبب في ان (كوربيه) لم يحقق انتصارات خاصة كمصور وجوه، صور(بيرليوز)و(بودلير)، و(شانفلوري) و(برودون)، و(جول فاليس) لاتخلو من الشبه الفيزيونومي، لكنها فقيرةكطباع، وقد حسب الفنان نفسه الحساب للصعاب في هذا المجال - الأمر الذي لايحدث عنده في الغالب - وقد شكى: (لاأعرف كيف سوف أنهي صورة (بودلير) إنه يغير شكله كل يوم)(الفيزيونوميا) - ليست الحاسمة، وماذا عن الطبع؟ يكاد (كوربيه) لايلحظ الطبع.

نرجسية المصور تدفعه إلى أن يأخذ البطل في بعض اللوحات المولفة، نراه مأخوذاً بنشوة الحب في لوحة(عاشقان وسط الحقل)، وهي عمل غير ناضج تتحول فيها العاطفية إلى عذوبة، ونراه ايضاً في مشاهد صيد، (رامي الايائل الظلامي) هذا كما اسماه (بيير كوريتون) وتراه أيضاً في الوسط المنزلي في (بعد الظهيرة في أورنان)، وهي لوحة قماشية كبيرة ظن أحد النقدة من معسكرنا، أنه بسبب الجهل، اكتشف فيها تعرية لضيق الافق (بفظاظة نحس السعادة الخفية المرسومة فوق وجوه

ثلاث رجال، مستسلمين للهضم، اللوحة تقدم الحقيقة عارية ببلاغة عن الوجود الريفي ضيق الأفق الفظ)، أمّا في الحقيقة فان (كوربيه) قد صور نفسه، وأباه، وصديقيه - (مارليه) و(برومابيه) مع رغبة سافرة في أن يكشف لنا الجو العاطفي الهاديء في بيتهم حيث ولد.

الرغبة في إبراز الذات تسجل رقماً قياسياً لها في لوحته (اللقاء) التي دعيت على الفور، (نهار سعيد ياسيد كوربيه) أو (الثروة تنحني للعبقرية)، وهي تصور الفنان يمضي ليحل ضيفاً على غني معجب به، وقد خرج إلى الطريق مع خادمه لاستقباله، (إدمون آبو) فيوصف تفصيلي للوحة لحظ من بين مالحظ: (جاء المعجب إلى اللقاء، وحيا بأدب فائق، حياة السيد (كوربيه) بايماءة سيد وابتسم له من فوق لحيته، أبرز السيد (كوربيه) بحرص كل مايكمل شخصيته، حتى ظله رشيق ورجولي، السيد (بروبا) ليس ملمعاً كثيراً: إنه برجوازي، الخادم الفقير هاديء، ومطرق إلى الأرض، السيد والخادم، لايرميان ظلاً على الأرض، ثمة ظل السيد (كوربيه) وحده: (إنه الوحيد الذي يمكن ان يوقف أشعة الشمس.)

اللوحة تنحو منحى الدعاية للذات، وظل مرح الجمهور الحيوي - مع أنه تعود نرجسية الفنان - متأججاً زمناً طوياً، وصار الناس يتبادلون التحية، إذ يلتقون في الشارع قائلين: (نهار سعيد ياسيد كوربيه)، أما مغنو الأغنيات الساخرة، فقد ملأوا الصحف بالأناشيد في الموضوع نفسه، حتى صديق (كوربيه) الشاعر (تيودوردوبانفيل)، قد كرس قصيدة طويلة للرائعة الجديدة، نرأ فيها من بين مانقرأ:

(وظلمة الكثافة في الحديقة القريبة،
الأعشاب، والأغصان تحت سمائها
تغني في جوقة: «سلام ايها المبدع الذي لايضاهي»
أهلاً وسهلاً، ياكوربيه، أهلاً وسهلاً ياكوربيه
والصفصافات الحدوبات، بمظهرها الاكثر وقاراً
من صحافيي الصحف المحلية
يشرعن في لحن متناغم منبسط.
«أهلاًوسهلاً، ياكوربيه،
أيها الفنان الشجاع!»

وبعد سنتين يعرض الفنان لوحة جديدة أكبر، وفيها مديح الذات واضح، لكنه لايثير الضحك هذه المرة، لان الجمهور عرف أن ما في هذا العمل ليس مديحاً للذات، الكلام يخص لوحة (المحترف) ١٨٥٥ التي سنقف عندها في مابعد.

أحد المواضيع المبكرة لكوربيه، الذي سيحتل مكاناً جوهرياً في إبداعه اللاحق هو موضوع الأجساد العارية، السمات التشكيلية لهذا الصف الطويل تبدلت مع مرور الزمن، راحت تغتني اول الأمر ومن ثم صارت تعود رتيبة رتابة مزعجة، الأمر الوحيد الذي لم يتغير هو موقف المصور من الموضوع، المرتبط واقعياً، بمواقفه من المرأة: (اذا لقيت اليوم امرأة وهبت ميزة ما فإننا امتعها، غداً سأذهب مع أخرى، من أجل ميزة اخرى). و(يستحيل أن ترتبط بامرأة واحدة إذا كنت تريدأن تعرف المرأة.. أدهشها بالنقود، بالشعور أو بالجد، وستكون لك حقيقة اكثر مما هي لزوجها، ولد الحب كي يجوب العالم لا لكي يستقر في أسر).

واضح أن (كوربيه) يعني بمعرفة المرأة الشهوانية - الجسدية، ويعني بالحب - العلاقة الجسدية، لاشيء آخر يعنيه، لا في الحياة ولا في الفن، حتى لوحاته المبكرة التي وضعها تحت تأثير الحماسة الغزلية المتوترة (الجارية) و(ليليا) و(بنات لوط) هي من الأشياء التي حسب (كوربيه) حسابها، وقد اعترف بعد زمن: (لحظت انني اتصرف تصرفاً سيئاً، وان الوقت قد حان لكي أدفن حماقات الحب، قررت أن أقتل المرأة التي تعذب خيالي، ضحيت بها بلا شفقة في لوحة رمزية كبيرة هي (الرجل يتحرر من الحب بالموت)، الموت يجتذب مع الضحك امرأة يحاول عاشقها المغرم (صورة كوربية)، أن يبقيها، وسرعات ماخيل لي أن فكرة هذه اللوحة زائفة، وقلت: (لماذا تجهل المرأة؟ يجب أن تقاوم الجهل، وأنانية الرجل، دع المرأة تعيش! بدأت أفهم الصبر والحرية، الذين هما من مباديء الواقعية).

أن يكون (الصبر والحرية) أكثر المباديء تميزاً للواقعية فتلك مسألة محددة، لكن حين يخص الأمر بيانات (كوربيه)، فلاحاجة لأن نكون مفرطين في الصغر، الأقرب إلى الحقيقة أن النساء العاريات في التصوير، وخصوصاً كما يعاملهن (كوربيه)، أظهرن أنهن عمل مربح جداً، ليس مصادفة أن



فيلاسكز

عددهن قد ازداد، خصوصاً، في المرحلة المتأخرة حين كثر الزبائن، في الخمسينيات، وأذ كانت النضالات حول (الواقعي) في أوجها، كاد الفنان لايصنع اجساداً عارية اذا لم نحص (المستحمتان) في ١٨٥٣ التي احتلت مكاناً خاصاً في سلسلة ذات معنى خاص جداً، أما منذ عام ١٨٦٠ وما تلاه فقد تنامت لوحات الأجساد العارية تنامياً مخيفاً: (استراحة) و(امرأة بجوربين ابيضين) و(أصل الحياة) و(غصين الكرز)، و(امرأة عارية مستلقية) و(المستحمة قرب الينبوع) و(الحورية النائمة) و(المرأة والببغاء) و(الصديقتان) و(فينيرا وبسيهيا) و(كسل وشهوانية) و(المرأة في الأمواج) و(ثلاث مستحمات) و(المرأة النائمة الشعر الأشقر) و(امرأة عارية قرب الينبوع) وغيرها.

كل هذه الأجساد على النمط الإكاديمي، وليس سهلاً أن يقال ما الذي جعلها أكثر (واقعية) من أعمال بعض الرومانسيين والأكاديميين، ظاهر أن الفنان قد واكب ذوق الجمهور البورجوازي، وقد اعترف بذلك، وإذا كانت بعض هذه اللوحات قد أثارت في حينها الذم، فذلك في المقام الاول بسبب الغزل المكشوف في المعالجة، لكن للغزل مفضليه أيضاً، أحدهم هو الدبلوماسي التركي (خليل بيك) لقد أحب آن يشتري لوحة (الصديقتان)، وحين علم انها بيعت بعشرين





ڤيلاسكز

الف فرنك اقترح: (اصنعوا لي واحدة مثلها)، وقد أجابه كوربيه: (لا، ساعمل لكم تتمتها)، وهكذا صنع جسدين آخرين شهوانيين، دعيا هذه المرة (كسل وشهوانية).

يبدي الناقد (كاستانياري) أعجابه: (الجسد، الجسد الحقيقي، يسيل من تحت سكينه، إنه يصنع نساء من كل لون: سوداوات الشعر، شقراوات، كستنائيات، في كل الحالات، واقفات، جالسات، مستلقيات، وبمختلف التسميات: مستحمات، نائمات، كسولات، وتحت مختلف الأضواء: شمس المسبح، خضرة الغابة، غبش المخادع، أمامنا ذروة الفن)، حتى الذروة يمكن أن يدور الكلام، لافي مايخص الفن عموماً، لكن عن فن (كوربيه) خصوصاً، نجاح هذه الأجساد كلها يكمن، أكثر مايمكن في تماثلها المؤكد، وكذلك وليس نادراً، في التمظهرات (البوزات) المثيرة، التي يبدي المصور ضعفاً واضحاًنحوها، هذه التمظهرات تحطم، أحياناً، الحاجز الهش بين الغزل والعهر (المرأة ذات الجوربين

الأبيضين)، وأحياناً تصل الى العهر الصريح (أصل الحياة).

وهناك، حيث لايكون الغزل نبيلاً، فإنه على الأقل يمنع، ويبقى كوربيه ضئيلاً، واضعف كثيراً من (دولاكروا) الذي صنع اجساداً عارية، من غير أن يدعي أنه صنع (واقعية)، واذا كان فانتوري قد اعتبر، على سبيل المثال، أن (المرأة النائمة ذات الشعر الاشقر) (تحتوي على قوة تشكيلية)، فإن توكيده هذا يبقى تعسفياً لايسنده اي تعليل ملموس، لقد أعلن الناقدنفسه أيضاً، أن (سيدة من فرانكفورت) و (السيدة كاسية بالمناسبة نموذج (الرشاقة الكاملة)- وهو عموماً لديه عادة، أن يعلن كل شيء يعجبه (كاملاً)- بل يؤكد ايضاً أن (الدفن أقل نجاحاً) مقارنة بها، وهذا ايضاً توكيد تعسفي، وهما لاقيمة لهما، لأنهما، ببساطة غير معللين.

كان في إمكاننا، في الواقع، قبول بواعث الفنان على القيام بتمرينات اعتبرت، ومازالت تعتبر (سوقية) لكن ليس تقديم نماذج عارية، ومجملة وفقاً لمتطلبات الذوق المبتذل، ومن ثم فإن النموذج لايحتاج إلى مفسرين في الحالة الاخيرة، وفي الأولى كان لدى (كوربيه) ميل إلى أن يعارض الواقع النثري بالتلفيق الأكاديمي، هكذا كانت الحال مع اللوحة التي ذكرناها (المستحمتان) من العام ١٨٥٣، التي سببت خصومة، نظراً اليها بصرامة، واحدة تستحم والثانية بثيابها، قامت الخصومة، طبعاً، بسبب المرأة العارية، لقد خرجت من الحوض والتفتت نحو المشاهد بجسدها الغني ورد فيها الأغنى.

قال (كوربيه) نفسه إن الأمبراطورحين مر قرب اللوحة، لم يتمالك، نفسه وضرب اللوحة بسوطه، وأضاف الفنان الذي لاينسى أبداً الجانب العملي للاشياء: (لو عرفت أنه سيفعل ذلك، لأستعملت قماشاًرقيقاً وأقمت دعوى صاخبة).

ليس (نابليون الثالث) المشاهد الوحيد الذي نفر من اللوحة، حتى (دولاكروا) الميال جيداً إلى (كوربيه) كتب (أية لوحة! أي موضوع! سوقية الأشكال ليست كبيرة الأهمية، المنفرتان هما سوقية المعنى وخشونته)، أما (بروسبر ميريميه) فقد لحظ بدوره، (أعترف أن لايمكن صنع جسد اكثر حيوية، لكن الواضح أن السيد (كوربيه) لم يرسل (مستحمتيه) إلى (نيوزيلندة) حيث تقاس قيمة الأسيرة وفقاً للحم الذي يمكن أن تضمنه لعشاء سادتها).

من الصعب أن تقبل أمثال هذه التقويمات على أنها عادلة، لقد رغب (كوربيه) في أن يذكر السادة الاكاديميين والميالين اليهم، أن الواقع ليس مقيماً لدى الغنيات والحوريات، بل لدى النساء اللواتي، لاتناسب سمنتهن متطلبات الكلاسيكية المثلى، الفظ والنثري في هذه اللوحة، مبرر جمالياً، وإذا كان في اللوحة، شيء منفر فما هو، قطعاً، في هذا الجسد المكتنز، ولا في وجهة النظر هذه بل في التمظرين المصطنعين، فإذا ترفع النموذجان أذرعتهما. باشارات غير مبررة، ولا تعبر عن شيء، فان المرأتين تتمظهران وكنهما في المحترف، وعلى الرغم من جو الغابة والتفاصيل المألوفة، يصعب أن نتحرر من الشعور بأن استفزاز الأكاديمية، هذا قد صنع كله وفق وصفات الأكاديمية التوليفية ذاتها.

بمناسبة معرض (كوربيه) المستقل الثاني عام ١٨٦٧ لحظ (غونكور) ليس من غير أساس، في مفكرته: (ضآلة فضولية: لدى معلم الواقعية هذا لاشيء من معرفة الطبيعة، جسد المرأة في لوحته (اكمرأة مع الببغاء) بعيد عن العري الحقيقي، فكأنه جسد عار من القرن الثامن عشر). على كل حال، ليس الجميع على رأي واحد، دائماً يصرخ المتعصب كاستانياري، وقد صرخ هذه المرة: (أي نوع سام من التنفيذ التصويري! زي جسد، اية يد، اي جذع، أي بطن!.. متى صور مثل هذا في (فرنسا)؟ أي فن آخر يمكن أن يقاس هذا الفن؟ وماذا يمكن أن يكون عصر النهضة العظيم قد قال أمام واحدة من مثل هذه اللوحات؟ (جول فاليس) الأكثر تماسكاً كتب: (امرأة مع الببغاء رائعة الدهاء والرشاقة) وأشار (شارل بلان) بحق إلى أن (الجسد أجوف، محدد، يبسط يديه من غير أن يحترم اي قانون اولي من قونين التشريح)، الواقعي (بونغين) يرى أن (كوربيه) بدأ يقلد (ديوبوف)، الاكاديمي الماشر، أما في ايامنا قد كتب (فينتوري) أن (المرأة مع الببغاء) هي (إحدى أضخم الحمقات التي فعلها (كوربيه) النتيجة، هي غريبة جداً عن الفن، وليست سوى غزل بارد محسوب).

يخيل لي أن (فينتوري) على حق مع انه يجهد الاشياء، والأمر لايعود إلى حماقة كبيرة بقدر مايعود الى تصرف واع مدروس، غريب في الواقع عن المبررات الجمالية، لقد رغب (كوربيه) في أن يكسب مالاًومعجبين، وقد عبر بنفسه مراراً عن مزاجه: (إذا لم يصيروا مسرورين هذه السنة، يعني أنهم عسيرون جداً

والمشاهدون، وبعد زمن قصير يؤكد الفنان: (إنه (قتلهم) بهاتين اللوحتين، واحداهما هي موضع التساؤل (امرأة مع البيغاء).

وثمة، طبعاً، في الصف الطويل من الأجساد العارية التي خلفها (كوربيه) بعض النجاحات التصويرية، واذا سمحنا ببعض الاعتراضات فليس ذلك من أجل أن نرفض النجاحات، بل من أجل أن نخلص إلى القول إنها لايمكن ان تكون مرحلة جديدة في فن القرن التاسع عشر، ولا أن تمثل انتصاراً خاصاً للواقعية، بل أقل من ذلك، لتلك (الواقعية) التي ندعوها نقدية.

(كوربيه)هو الاكثر انتاجاً كمصور مشاهد، انتاجيته المفرطة هي بذاتها شر يصيب النوعية، خصوصاً حين يزيد الفنان التنويعات غير الضرورية على حوافز بذاتها، في اكثر المشاهد يصور نواحي مسقط رأسه، أنها الطبيعة التي يعرفها جيداً ويحبها، وحين سألوه (كيف نجح في أن يصل الى نجاحات في هذا النوع) أجاب المصور:

ـ لأني منفعل؟

(المعاصرون) يرون في هذا الجواب واحداً من تمظهرات (بوزات (كوربيه) المرتبة، وربما كانوا على حق، صحيح أن(كوربيه) لايشبه إلا قليلاً، الإنسان المستسلم للانفعالات، لكن الإنفعالات قد تكون مختلف، من الصعب أن نكتشفها في مناظر الصيد الممدوحة، والتي صنعت في المحترف، وقد ولّفها المؤلف، وجانب الضعف فيها أنها لاتصل إلى الخيال، ولهذا نجد، في لوحات أصغر حجماً وإدعاء، أن حب المصور لطبيعة موطنه قد عبر عنه ببساطة تعبيراً موحياً، قد لايوجد فيها الجبروت الساكن لاستنتاج (روسو) وغنائية كورو الطرية، لكنها قوية وحيوية، وعلى طريقتها، خصوصاً حين لا يسعى الفنان إلى إثارة فضول المشاهد بتكويم التفاصيل الزائدة ولايستسلم لشهوة الصيد لديه، بأن يزين اللوحة بأيائل وغزلان، وكثيراً جداًمايصبح المؤلف ضحية لذوقه التجزيئي أو لسعيه إلى أن ينتج بضاعة للبيع، لقد أساء استعمال التباينات غَيَر الضرورية المتخذة آلياً من التصوير المتحفي، اذ يكرر ماتم بلوغه، لكن على مستوى أدنى، يؤدي بالبناء التصويري إلى نسخ لخدع مدروسة، حين نقرأ التدفقات اللفظية المبتذلة، حول هذه المشاهد، لانجد مناصاً من أن نسأل ماإذا كان أمثال هؤلاء الشراع، قد بذلوا جهداً من أجل الذهاب الى المعارض والنظر إلى الأصول، ويقال ذلك صراحة، لان القسم الاكبر من الاصول يترك انطباعاً مزعجاً، الموقف غير المبالي بتقنية التصوير، وسوء استعمال اللون الاسفلتي، قد انتقما من الفنان، فمن التلوين البرّاق، الجيل ببلاغة في العديد من التصويرات لم يبق الشيء الكثير، اللوحات مشققة، مترهلة، قاتمة، من الصعب ان نكتشف قدرة (كوربيه) الممتدحة، على تقديم صور الطبيعة المادية المتعددة، المساحات، والصخور، والجذوع، والأوراق، وحتى السماء في ماليس بنادر، هي هناواحدة في تجسيدها، نتيجة الرتابة، والتنفيذ الالي بالسكين، الذي استخدمه المصور وصولاً حتى الى سوء الاستعمال.

في كل ما فوق المشهد لايحس الجو الهوائي، بل ثمة شيء اكثر ضغطاً من مشهد لافضاء له، يحكون أن (كوربيه) كان يعمل في الامكنة المكشوفة، ويحتمل أن يكون ذلك صحيحاً في مايخص اللوحات الأصغر، وهذا التفصيل، هو لنا، ليس أكثر من تفصيل من السيرة مادامت اللوحات، تفوح منها رائحة المحترف حتى لو صنعت في العراء، تفوح رائحة المحترف، خصوصاً، من تلك التي ذكرناها وفيها صور الغزلان، والأيائل، والكلاب التي يحب الفنان أن يغني بها المنظر الطبيعي.

ولهذا ترى، غير مقنعة بتاتاً، كلمات (فينتوري) عن أن مناظر كوربيه يحس فيها (شبه سحق سحري للفضاء الذي ينيبنا من فرط الزهو)، لكن، (في اصغر حجر ـ شعور بالعظمة، بالثقة، بالابدية) الحقيقة، إن في الحجارة الأصغر، والأكبر، يحس لاهذا القدر من العظمة، وانما دهن السكين الآلي، ومايخص الفضاء غير موجود، ويذهل (فينتوري) أكثر أمام مشاهد المصور البحرية: **لاأحد في القرن التاسع عشر، حتى (دولاكروا)، لم يشعر أمام البحر، بمثل هذا الجبروت الضخم، بمثل هذه القوة البطولية)، ليس معروفاً لماذا نفخ الناقد على (دولاكروا) الذي ليس اطلاقاً.)، ليس معروفاً لماذا نفخ الناقد على(دولاكروا) الذي ليس اطلاقاً معلماً ـ بحاراً، مع انه لايرجع في شيءالى كوربيه، إن فناناً أكثر تواضعاً مثل (يوجين اوزابيه)، وهو من القرن التاسع عشر، كان في امكانه،**



جورج دولاتور

في مايخص المشهد البحري، وحتى غير البحري، أن يظهر أشياء وأشياء من أشياء (كوربيه).

المعلم الذي من (أورنان) لايعتبر شخصيه العصر المرموقة، لا في الوجوه، ولا في الاجساد العارية، ولا المشاهد أو الطبيعة الساكنة، إنتصاراته - القليلة، الأصلية، والتي تجسد تطور الواقعية - هي أساساً، في ميدان لوحاته التي تصور أشخاصاً، انها انتصارات لاتأتي سريعاً، ولا فجاءة، كما قد يظن الإنسان الذي يقرأ مقالات (ليجيه كورتيون) وغيره.

يكتب (كوربيه) لوالديه عام ١٨٤٤: (ستغلطون غلطة كبيرة إذا ظننتم انني أتمتع، طوال الشهر لايكون لدي ربع ساعة حراً، أعمل على الموديلات التي تكلفني غالياً منذ الصباح الباكر حتى الساعة الخامسة بعد الظهر) وبعد سنتين: (ليس ثمة ماهو أصعب من أن تصنع صيتاً في التصوير، وأن تصير معروفاً من الجمهور، وبقدر ماتختلف عن الآخرين يكون الأمر أصعب، دائماً يعطونني مكاناً سيئاً في المعرض، فليكن معلوماً أن ذلك لن يجعلني أجبن، حين تفكر بالتصوير، فكأنما أنت مسعور، نضال لايتوقف، أن تجن ببساطة، اقولها كلمة شرف، وعلى الرغم من ذلك، سأحاول أن أعمل لوحة أو أكثر من اجل العام القادم).

في السنة التالية، رفضت لجنة المحكمين النتاجات الثلاثة المقدمة من (كوربيه)، لم تتحف رغبة المصور في أن يصبح ممجداً في وهلة قصيرة، وقد صار ذلك أكثر وضوحاً من أي وقت آخر، وهاهي ذي ثورة ١٨٤٨ تقوم في ذلك الوقت تحديداً، وقد استقبلها الفنان بخوف اكثر مما استقبلها بحماسة، لكنها مهدت له الطريق الى النجاح، في صالون عام ١٨٤٩ عرض (كوربيه) ست لوحات قماشية بينها (بعد الظهر في اورنان)، هذه اللوحات لاتحمل سمات إبداعية نوعية جديدة، ووضعت السنوات المؤلف في مركز الاهتمام العام، لكه بقي محصوراً بالركود ومغلوباً، في المعرض التالي الذي افتتح في أواخر عام ١٨٥٠ عرض الفنان عشرة نتاجات، وسيكون لإثنين منهما تاريخ في تطور التصوير الواقعي الفرنسي: (كسارا الحجارة) و(الدفن في اورنان).

يكتب (بيير كورتيون) حول هذه الوحات: (التصوير الحيواني سيكون له تأثير القنبلة على مجتمع الصالة الطيب، ولدت الواقعية) كان الأثر مدوياً في الواقع، اما مايخص (الواقعية)، فالأمور ليست كذلك (كوربيه) ليس الأول، قطعاً، وأقل من ذلك، ليس النصير الوحيد لتيار جديد، والعملاق الوحيد الذي سيتجمع حوله حشد من التلاميذ، إنه أحدى الظواهر لاتجاه فني أهم وأوسع وأغنى، نما في أثناء عقدين من السنين وتجلى بقوة خاصة في فترات الصدامات الاجتماعية العاصفة - ١٨٣٠، و ١٨٤٨، و١٨٧٠.

في عام ١٨٤٧، حين لم يكن (كوربيه) قد فكر في الواقعية ولا في تجديد الفن، ولا في مناضلة الاكاديمية النكوصية، اجتمعت جماعة من الفنانين وشكلت شركة لمجابهة الصالة الرسمية التي أظهرت لجنة محكميها أكبر نفاد صبر نحو كل شيء، يعارض المعايير الجمالية الرجعية، هؤاء الفنانون هم (دولاكروا)، و(دومييه) و(باري)، و(روسو)، و(ديوبريه)، و(جاك)، و(جانرون)، و(شيفر) و (دوكان)، هؤلاءهم الواقعيون والرومانسيون الذين ساروا، ليس لأول مرة، كتفاً إلى كتف في النضال في سبيل فن حر وأقرب إلى الحياة، وهذا القرب لم يجد التعبير عنه في الظواهر العامة وحدها، بل في النشاط الابداعي المتبادل، مماعقد عمل الدارسين المرتبطين بالتنسيقات البسيطة والواضحة، أليس الرومانسي (دولاكروا) أقرب كثيرا إلى (الواقعية) في بعض لوحاته، أو ليس الواقعي (دومييه) بكل فكرة الرصين مصاباً، إلى حد ما، بعدوى الهرطقة الرومانسية، هذان هما السؤالان اللذان يعكران صفو أمثال هؤاء الدارسين، لكن ما العمل، فالأمور في الحياةيندر أن تتطور ببساطة كما في كتاب تعليم التاريخ.

تأسيس (الصالة الحرة) من قبل الجماعة المذكورة أعلاه استبعد بعد ثورة ١٨٤٨ السبب بسيط هو أن الصالة الرسمية صارت (حرة)، إلى حين: حلت هيئة المحكمين وألغيت كل رقابة سياسية أو جمالية، تتضح شعبية الميول الديمقراطية الجديدة في الفن من حقيقة أن المسابقة المعلنة حول لوحة تمجيد الجمهور، قد شارك فيها اكثر من ٥٠٠ فنان، بينهم (دومييه) بلوحته الشهيرة في هذا الموضوع. وشارك (دومييه) بنتاجات تصويرية أيضاً معارض عامي ١٨٤٩، ١٨٥٠ وشارك في تلك المعارض (مييه) الذي اشار قبل (كوربيه) بزمن طويل إلى حياة الفقراء اليومية القاسية، في الفترة مابين ١٨٤٥ و١٨٤٨

فريديك بازيل

غوغان



ديغــــا

قدم مييه سلسلة كاملة من صور العمال والفلاحين، مثل (غاسلة الفاصولياء)، و(يقظة) و(النساجة) و (فتى يجز البرسيم) و (امرأة هرمة تحمل حطباً) و (عمال يهدمون بناء في مونمارت) و(حجارون يكسرون حصاة) و(أم تستجدي) و(عطلة العامل الاسبوعية) و(عائلة صياد السمك) و(فلاحون يذرون القمح) و(الحاصد) كما نرى فان (كساري الحجارة) لكوربيه، ينتميان بشيء قليل من الافراط إلى مؤلفين مشهورين، وليسا بالموضوع الجديد كل الجدة، وهما ليسا بالشيء الجديد من حيث التنفيذ أيضاً وماهما أعلى من بعض لوحات (مييه)و(دومييه).

ليس (مييه) الممثل الوحيد للواقعية المعيشة في الفن الفرنسي في ذلك الزمن، لقد عمل في هذا الاتجاه عددكبير من المصورين مثل بونفن، وجان رون، وكالس، وروزوا بونور، ومن ثم ربيو. أبدع هؤلاء المؤلفون في الوقت الذي كان ينظر فيه الى الموضوع المعيش بعدم مبالاة، بل حتى باحتقار. وضع مييه لوحات هجائية عديدة من غير أن يكون ثمةأمل في السماح بعرضها في الصالة. لم يضعها من أجل التألق بل لايمانه بانسانية هذه الحوافز النثرية ونبلها.

لكن (كوربيه) رغب، تحديداً، في أن يتألف، لقد اتجه نحو المواضيع الواقعية في الوقت الذي كانت على(الموضة) وكانت الثورة قد انتصرت، وأصبح رئيس المتاحف الوطنية الفنان الديمقراطي (جانرون) وارتفعت الميول الواقعية في الأدب ارتقاء جديداً، في مقدمة مسرحيتها «شامبي» (١٨٥٠)، طرحت (جورج صائد) أفكارها حول الإبداع المعاصر والانساني، (شانفلوري) وأصدقاؤه انجذبوا إلى النشر والى النشاط الاجتماعي، وقد قدموا تقويمات في ميدان الفن التشكيلي أيضاً، لكن هذا لايخفي حقيقة أن الفنانين انفسهم يصمتون، دومييه لايحب التصريحات التي تنشر، اما مييه فأقل منه سجل (دولاكروا) الأفكار والتقويمات الخاصة في مفكرته، المصور الوحيد التائق إلى أن يكون في مركز الاهتمام الاجتماعي، وأن يتكلم، ويوضح، ويعرض مواقفه هو (كوربيه) المفعم طاقة، ويكفي (كوربيه) أن يعيد في لوحاته الاحساس اليومي ليكتشف فيه (شانفلوري) و(كاستانياري) المرشح الأفضل لمنصب زعيم المدرسة الواقعية في التصوير.

لقد مضى الفنان على طريقه، طبعاً، من غير أن ينافق ومن غير أن يكيف، بتجربته الحياتية، بحسه الخاص، بطبعه كان مهيأ للرؤية الواقعية، بصدق وبساطة لم يكن ميالاً لان يصنع لوحات يعرف مسبقاً انها سترفض، وما كان ليرسم لوحات مثل (الدفن). و(كسارا الحجارة) لو لم يجعل مجرى الاحداث فائدتها ممكنة، لقد ورث (كوربيه) الأفكار الجمهورية عن جده، لكنه لم يرث عن جده شعار (اصرخ عالياً وسر مستقيماً إلى الامام) وكي يصرخ المصور شعاره (اصرخ عالياً وسر مستقيماً إلى الامام) وكي يصرخ المصور عالياً كان عليه أن يغفل أحجام (دومييه) و(مييه) الصغيرة، كان عليه أن يشد اكبر قطعة قماش يمكن ان يتسع لها المستودع حيث يعمل - ارتفاعها ثلاثة امتار والطول قرابة سبعة امتار - وقد صور عليها (خمسين شخصاً) بقاماتهم كاملة متكومين في وسط معاد بمناسبة دفن تافهة، نستطيع أن نتصور اجفال الجمهور امام هذه الصورة الضخمة، والقاتمة، والفظة لنثر الحياة المعروضة وسط صالة الاحتفال المكرسة لاحتواء اللوحات الاحتفالية الدقيقة.

سرعان ماينمو الاجفال إلى غضب، فلسوء حظ (كوربيه) يتغير الموقف بين حين وآخر، في عام ١٨٥٠ كتب كاستانياري (كان الافق قد تجهم، افتتحت الصالة في الثلاثين من كانون الأول، كانت الفترة في غاية الصعوبة، الرجعية منفعلة بضراوة، اليمين في البرلمان والرئيس ظلا معاً، أو كل على حدة، يهدمان الجمهورية، الجميع انتظروا الكارثة الوشيكة، (كوربيه) منشغل، تماماً، بلوحاته، من غير ان يتوقع أن العواصف السياسية قد تعكر لازورد الفن الوديع، لقد قرر أن يعد ضربة كبيرة، أعد رسالة ضخمة، يمكن ان يقال فيها، إنها تتكلم على قدرة العمل غير المألوفة.

في هذه الرسالة، سبق الفنان الاحداث من حيث الجوهر، في الثاني من كانون الاول قام لوي بونابارت بانقلاب حكومي أدى إلى اقامة الامبراطورية الثانية، من تلك اللحظة صاعداً لم تعد أية لجنة محكمين تبدي ليبرالية، وتقبل لوحات مثل (الدفن)، لم تضايق (كوربيه) صرخات العداء منهم، هو يجب أن يعلو الصخب حول اسمه حتى حين تظهر وسط الصخب تنغيمات متوعدة، للفنان مناصروه أيضاً، يستعر جدل حول لوحاته، لقد كسب شهرة تحولت إلى شر.

اليوم يبدو لنا غريباً أن تثير لوحات مسالمة حول

الحياة، مثل رد الفعل الحاد هذا، أما من وجهة نظر الأكاديمائية، في ذلك الحين، فإن هذه المناظر السلمية قد بدت كاعتداء جمالي، وسياسي على النسق القائم، حاول (كاستانياري)أن يبرىء صديقه، وأن يبرز خدماته: (في حين يكتب (بيير دوبون) عن بؤس العمال، وتكتب (جورج صاند) (براعة الشيطان) فليس ثمة، في الواقع، ماهو غير مألوف في أن يستخدم فنان، هو إبن الشعب، وجمهوري بالفطرة، الفلاحين، والمواطنين موضوعاً للفن، وهم الوسط الذي أمضى فيه طفولته، تواضع الموضوعات لايغير شيئاً من قيمتها الجمالية، المهم هو أن تكون مصنوعة بجد وقوة، واذا رسمها كوربيه بالحجم الطبيعي، ومنحها الطبع والطاقة اللذين كانا معدين حتى اللحظة للآلهة والابطال، فانه قد أنجز ثورة فنية). (شانفلوري) الذي ثمن عالياً (الدفن) تحفظ كثيراً فيمايخص (كسار الأحجار)، وقدم ملحوظة للفنان فيها (لايكفي ان تصور مكسري الاحجار لتظهر لي السعي إلى تخفيف مصير الطبقات الاجتماعية) بول (مانتس) ظن أن العامل الشيخ (أقرب إلى التمظهر «البوز» منه إلى العمل)، وقد كتب فينتوري في أيامنا: (المسألة هي هل وجد التعاطف الانساني تعبيراً عنه في اللوحة، هل البؤس البادي، ليس تظاهراً، أهو جزم أم اشباع فضول، اللوحة.. هي اشباع للفضول اكثر مما هي فن).

يخيل لنا أم الجملة الاخيرة ليست من غير رصيد، للوحة سمات تصويرية محددة، على كل حال، أكثر مما في الاجساد العارية، التي امتدحها الناقد، الشخصان وتفاصيل الوسط مصنوعة، إن لم يكن بأصالة، فبأقناع كاف على الأقل، وماحظات مثل ملاحظات (مانتس) لاتفتقر إلى اساس، لكن لاينبغي أن تهمل الجوانب الايجابية في تنظيم المنظر، كأن الأشخاص، على الرغم من أنهم مصورون وسط الطبيعة، محصورون بالتل الذي فوقهم، والذي لايظللهم بظله من الشمس المتقدة، وكنهم منحنون هنا تحت النور الساطع في هذا المكان الحجري، ويكفي أن نلبث اكثر امام هذه اللوحة كي نشعر بالضيق كله، وبلا جدوى هذا العمل المضني الذي سيستمر حتى القبر، سيذهب الشيخ، وسيشيخ الفتى بدوره، ثم يتبعه.

قال كوربيه (أخذت العربة، ومضيت نحو قلعة سان ـ دوني، وقفت كي انظر إلى شخصين يكسران الحجارة قرب الطريق، من الصعب أن تجد تعبيراً اكثر امتلاء عن البؤس.)

فمن أين هذا الشك في صدق شعور المصور، الذي عبر عنه (فينتوري) وآخرون قبله؟ ربما يكون من حقيقة غياب التعاطف، أو من أن المؤلف لم يستطع التعبير عنه، الإفتراض الأول يجب أن يسقط بموجب كوننا نملك شهادة الفنان نفسه، والثاني ايضاً لايرضينا، لقد عبر (كوربيه)، في الحقيقة عما احس به تماماً، وبالقدر الذي احس به كان نوع تعاطفه ومقداره، لكنه التقط بؤس مهنة ثقيلة، ومصير بائس، وقدمه ملموساً، لكنه لم يحرص على أن يتعمق في الناس، كأفراد، وكطباع، وكمعاناة، العامل الشاب مصور ظهره ـ نحن لانرى وجهه، هيئة الشيخ مظلة بقبعة عريضة ـ نحن لا نرى وجهه، يطلع المشاهد على شيء يعرفه، ومعروف أن قطع الحجارة مهنة قاسية ـ ثم يمضي.

الأمر يخص، طبعاً، المشاهد السطحي، فالفنان قد يقدم (الدراما الانسانية) في ظهر ما، أو في (بروفيل) معتم من غير أن يمضي مع الأوصاف الفيزونومية الصغيرة، وينبغي أن نكون غير منتبيهين جداً، كي لانرى أن كوربيه قد وصل إلى ذلك حقاً، لايعبر عن البؤس هنا بالتفاصيل الاخبارية للثياب الممزقة والرقع، بقدر مايعبر عن طريق التشكيل، في ظهر الشاب المتوتر وفي شكل الشيخ المجعد شيء معذب وحزين، في تمظهر (بوز) هذين الشخصين وسط هذا المشهد الكئيب، المضاء درامياً، تفزعنا المأساوية المبتذلة في المصير الانساني، وهي ملموسة ومؤثرة.

من الخطأ أن نريد من فنان أن يصنع مالايتيسر له، والأكثر خطأ ألا نبالي بما تيسرله، إن (علم النفس)، كما اشرنا، ليس الجانب القوي عند (كوربيه) لاوقت لديه ولارغبة في أن يتعمق في التجارب الروحية للاخرين، الأمر الذي لايعني انه غير مبال بالمصير البشري، إنه ببساطة يلتقط هذا المصير، على مستوى حساسيته وقابليته، إن لوحات مثل (كسار الاحجار) تشهد على أن هذا ليس قليلاً، والأسوأ هو أن هذه اللوحات



غوستاف كوربيه



مانيه

قليلة .

الأحداث من جهة ـ ورغبة (كوربيه) في الايصنع سوى هذه اللوحات اللواتي سرعان ماسيشار اليها ـ هما السببان اللذان جعلا حوافز الفنان الاجتماعية تخمد في عمله ، أوضح كاستانياري ذلك على طريقته : (حل الثاني من كانون الاول ، ماحياً الحرية ، والخوف البرجوازية) ، ماعاد الجبناء يرتعدون ، لكن فرنسا كانت مكبلة . ومن أجل أن (يتشجع الطيبون ويخاف السيئون) بدأ ابعاد الفلاحين والعمال ، الاعدام ، والحصار ، والاعتقال هي البراهين التي لايمكن ان تدحض ، قال كوربيه (تعدان أرهب فلاحو (فلاجيه) الرجعيين ، سأريهم فلاحاتنا ومواطناتنا ، فقد يستطعن باناقتهم أن ينلن اعجاب سادة الرأي العام الجدد) .

لقد اتجه الفنان ، حقاً ، نحو اللوحات التي تناسب الذوق البرجوازي ، لكن هذا لايعني ، أنه يتخلى عن رسالته في أن يكون زعيم (الواقعية) . لقد قدم العديد من اللوحات القماشية للمعرض الكبير بمناسبة العرض العالمي عام ١٨٥٥ قبلت لجنة التحكيم احدى عشرة لوحة منها ، لكن ذلك لم يرض (كوربيه) خصوصاً ، بعد أن رفض النتاجات اللذان ألح بشأنهما ، يعلق الأمر باللوحة (الدفن) سالفة الذكر ، وباخرى جديدة كبيرة المقاييس هي (المحترف) . أراد ان يمرغ انوف سادة



إدوار مانيه

لجنة المحكمين، وأن يجتذب اهتمام الاجانب الذين جاؤوا إلى المعرض، فأقام، غير بعيد عن الصالات الرسمية، (براكة كبيرة، أقام فيها معرضه المستقل، الواقعة التي لاسبق لها فى تلك السنوات، علقت فوق المعرض لوحة كتب عليها:

الواقعية

غ. كوربيه

معرض لاربعين لوحة من ابداعه.

رسم الدخول: فرنك واحد

وضع ذلك بداية لخصومه، قومت الصحافة اليمينية سلوك الفنان هذا كظاهرة (الفوضى لاسابق لها) في فترة قيام تظاهرة دولية، ووجهت دعوات إلى السلطة كي تغلق المعرض، لكن أناساً أذكى مثل (بول مانتس) أعلنوا أن للفنان الحق في أن يعرض ابداعه مقدماً مع (للإخلاص والكثيرة وبطريقة محترمة).

في هذا المعرض الذي ضم اللوحتين الكبيرتين، ما كان في الحقيقة، شيء يغني الواقعية ومن تصوراتنا، فعلى الرغم من ان (كوربيه) قد زمر كثيراً وعلانية بأنه مع (الدفن) قد دفن الرومانسية، فان الصالة تشهد منذ عام ١٨٥٥ على العكس من ذلك ـ لفوز الرومانسية، هذا الفوز الذي تأخر ربع قرن عن ظهور المدرسة، لكن



دیغــا

(كوربيه) وسريعاً جداً، سيفاخر بمدرسته، في عام ١٨٦١ نظم (ايتلييه) خاصاً، زاره طوال زمن ما، قرابة أربعين من الاتباع الشبان، وقد درسهم المعلم وفقاً للقواعد الرئيسية التالية:

١ـ لاتفعل ماأفعله.

٢ـ لاتفعل مايفعله الأخرون.

٣ـ اذا فعلت مافعله (رافاييل) فستخسر وجودك، انتحار.

٤ـ افعل ماترى وتحس ـ افعل كما تريد.

من غير أن نمضي في الشرح ينبغي أن نلحظ أن النقاط الاربع الواردة اعلاه لايمكن أن تقبل كبرنامج للواقعية، والأمر نفسه ينطبق على التعليم نفسه الذي يتلخص في ان المعلم، اغلب الاحيان، كان يضع (موديلاً) ليس من البشر، بل هو ثور يجلب من الجوار، لكن شعبية الثور بين الشبان لم تكن واسعة، وسرعان ماانفرطت المدرسة.

عام (١٨٦٣) ـ وبعد فترة طويلة من الصمت، حاول (كوربيه) أن يعرض نتاجاً ذا معنى اجتماعي أوضح، إنها اللوحة القماشية الكبيرة التي صور فيها بعض الكهنة السكارى عائدين من مؤتمر (كونغرانس) كنسي عقد في المدينة، إنها



بيسارو

سخرية اجتماعية حقاً، لكنها سخرية من حيث القصد أساساً، السخرية محولة إلى طرفة، منفذه من غير تميز، وعلى ضعف، أدنى كثيراً من مستوى المختصين مثل (دوكان)، اللوحة مسماة (عودةمن الندوة)، ومن الطبيعي أن ترفض من قبل لجنة المحكمين، وان تثير مشاجرة، وكما هي الحال دائماً، لم يستأمنها (كوربيه) وقذ أسر لاصدقائه: (سيسمح لي هذا بكسب النقود). كان (فينتوري) إلى حد ما، محقاً إذ كتب أن المصور قد سخر من نفسه بهذا الكاريكاتير، والسبب ليس (سوقية التمظهرات «البوزات» والنماذج) وإنما عدم أهلية (كوربيه) لأن يوصل هذه النماذج الى ذلك التوصيف وذلك الاقناع اللذين، وصل اليهما (دومييه)في مثل هذا الموضوع.

في عام (١٨٦٧) اقام الفنان معرضاً جديداً أكبر، اختفت الحوافز الاجتماعية، إذ كانت تفوح منها رائحة محتقرة في السوق، وفي عام ١٨٦٨ ظهر له آخر عمل اجتماعي (صدقة للشحاذ)، وبه لم يشأ أن يضحك بل شاء أن يبكينا، وبدلاً من أن يصل إلى الغاية الثاني، وصل إلى الأولى، على الاقل لدى جمهور سيء المزاج، من غير أن نصل إلى حد التوكيد أن هذا النتاج العاطفي ـ الدامع، ذو إيقاع هزلي، أرى أن نقر أنه بائس حقاًعلى كل حال، في دليل معرض عام ١٨٥٥، قدم المصور بمقدمة صغيرة، قومت على أنها بيان (للواقعية) النظرات



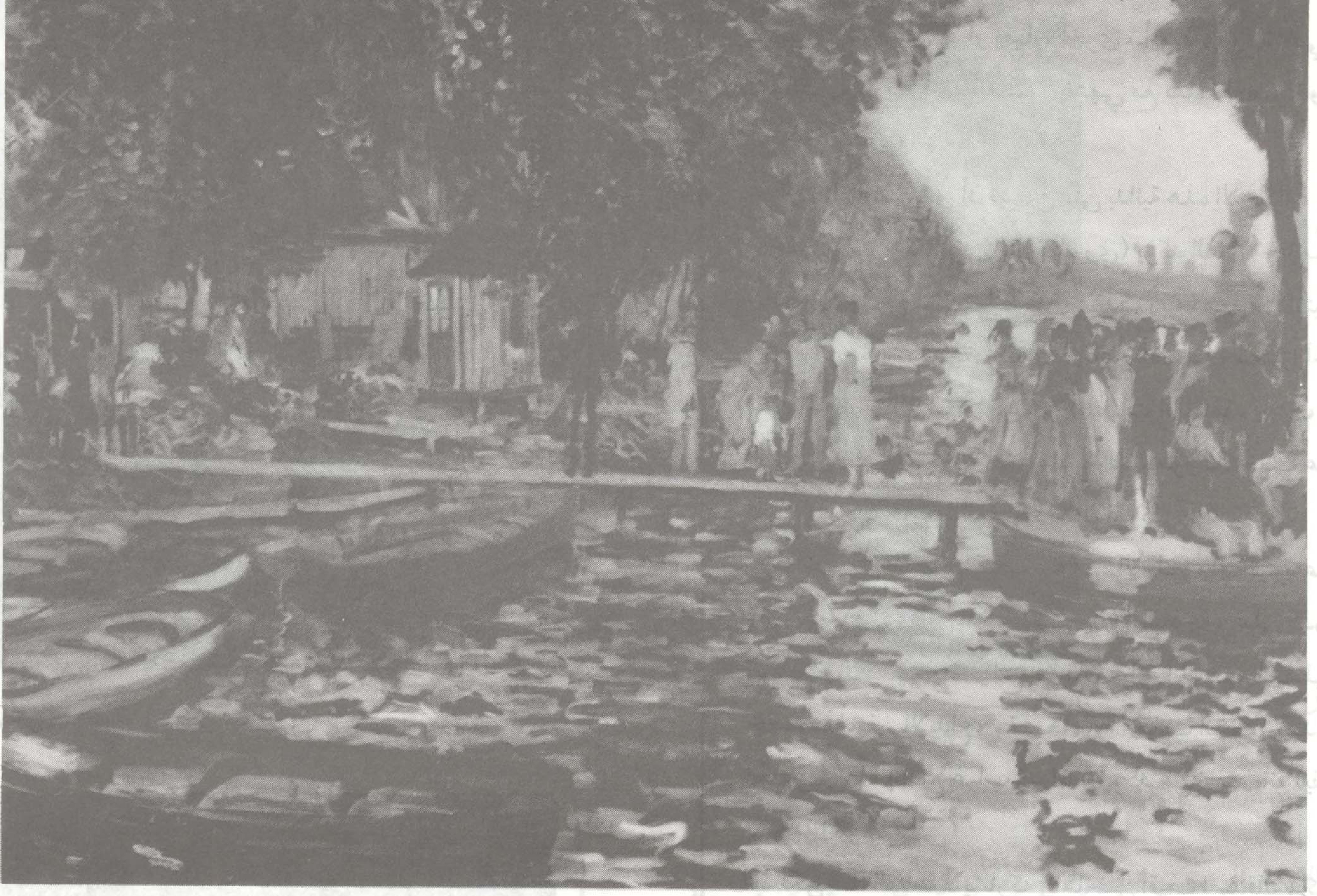
جورج سوراه

المعروضة في تلك المقدمة قريبة من نظرات (شانفلوري)، ويرى مؤلفون مثل (فاسيّون) يرون أن (شانفلوري) أمسك ريشة (كوربيه)، قد لايكون الأمر كذلك، الفنان لايتقن الكتابة، لكن يكفي كي يحسن التعبير، أن يحتاج إلى ملقن، بعض مفاهيمه حول الواقعية صاغها في مداخلته أمام مؤتمر الفنانين البلجيكيين، وبالرجوع إلى اتباعه عام ١٨٦١ إن لم نتكلم على مونولوجاته في المنازل والمؤسسات، وقد رويت بعد ذلك من قبل أصدقائه، علق (شانفلوري) ذات مرة متضايقاً من ثرثرته: (انتم تتكلمون كثيراً، وتصبورون قليلاً).

حقاً، إن (كوربيه) يحكي كثيراً، الكثيرات عنده هن الكلمات لا الافكار، والأمر في جوهره متعلق بتناولات بدائية ولايندر أن تكون جدالية، يظهرها الفنان على انها مباديء للواقعية.

توكيد (كوتيون) ان هذا (بيان للواقعية) في التصوير لارصيدله في نظرنا، هو من غير رصيد وفق رأينا، وابراز الموقف من المعرفة الفنية والاجتماعية بالقول، إن (مقدمة الدليل الشهيرة. . صارت إعلان برنامج للاتجاه الجديد) هو ايضاً من غير رصيد، واذا سألنا المؤلف أي اتجاه يعني لوضعناه حيث لايستطيع الاجابة، فلنر كيف تترجم تصريحات (كوربيه) البرنامجية.

يكتب المؤلف: (أساس «الواقعية» هو رفض المثالي. ذاك ماوصلت اليه بعد خمسين عاماً من العمل، وهذا مالم يتجاسر أي فنان آخر حتى الآن على توكيده)، فلندع جانباً نغمة التبويق للظاهرة، ولنحاول أن نحرز مغزى هذا القول المأثور: (رفض المثالي)، يرى (كوربيه) أن المبدع لايحق له أن يعبر إلاّ عما يراه بعينيه: (اؤكد ان



رينوار

التصوير هو فن ملموس من حيث الجوهر ولايوجد إلا بتصوير الاشياء، الواقعية، والموجودة، إنه لغة فيزيائية، تمثل كلماتها الاشياء المرئية كلها)، وقيل بعدئذ ـ الواقع موجود أمام عيوننا، ولاشيء أكثر، وهذا تدقيق ذو أهمية مبدئية: لايحق للمؤلف أن يعيد صوغ، أو أن يؤكد، أو أن يحور المعطيات التي يحصل عليها بالنظر: (حين يكون جميلاً الواقع والمرئي، فانه سيحمل بذاته تعبيره الفني، ولايحق للفنان أن يقوي هذا التعبير، لايمكن أن يمسه إلا مع المغامرة بأن يشوهه، وفي النتيجة أن يضعفه).

لاجدوى من أن ندق الرأس بمسألة كيف (يحمل الواقع تعبيره الفني)، لاجدوى من أن نسأل (كيف يمكن ألا يمسه المبدع)، لقد صور ميزته في أنه يتكلم قبل أن يفكر، وأن لايبذل جهداً كي يفكر حتى بعد أن يتكلم ويبدو أن (كوربيه) ينسى أن (الجمال الواقعي والمرئي) غني من غير حدود بتفاصيله، وسيضطر المؤلف، شاء أم أبى، إلى الاختيار، اي سيضطر إلى أن (يمس) المرئي، من غير أن نتكلم على أن (المرئي) ليس أحادي المعنى والأهمية، وأنه يمثل اختلاف مختلف الموضوعات تبعاً لخواصها الذاتية، وفي الحقيقة، بالمناسبة، نحن حتى هنا، لم نسمع، بعد شيئاً عن الواقعية، وتوكيدات (كوربيه) لا تذهب أبعد من وجهة نظر (الطبيعية) في شكلها الأكثر سوقية.

وهكذا فان (كوربيه) يرى أن (فن المصور يقوم على تصوير الأشياء، المرئية، والملموسة من قبل الفنان) من الواضح جداً في هذه الحال أن المبدع لايحق له أن يصور شيئاً لايراه بعينيه،

أرى أن فناني قرن ماغير مؤهلين تماماً، لأن يعكسوا أشياء من قرن مضى أو سيأتي، أو بعبارة أخرى، أن يصوروا الماضي أو المستقبل، تاريخ أحد العصور ينتهي مع ذلك العصر، ومع ممثليه الذين عبروا عنه).

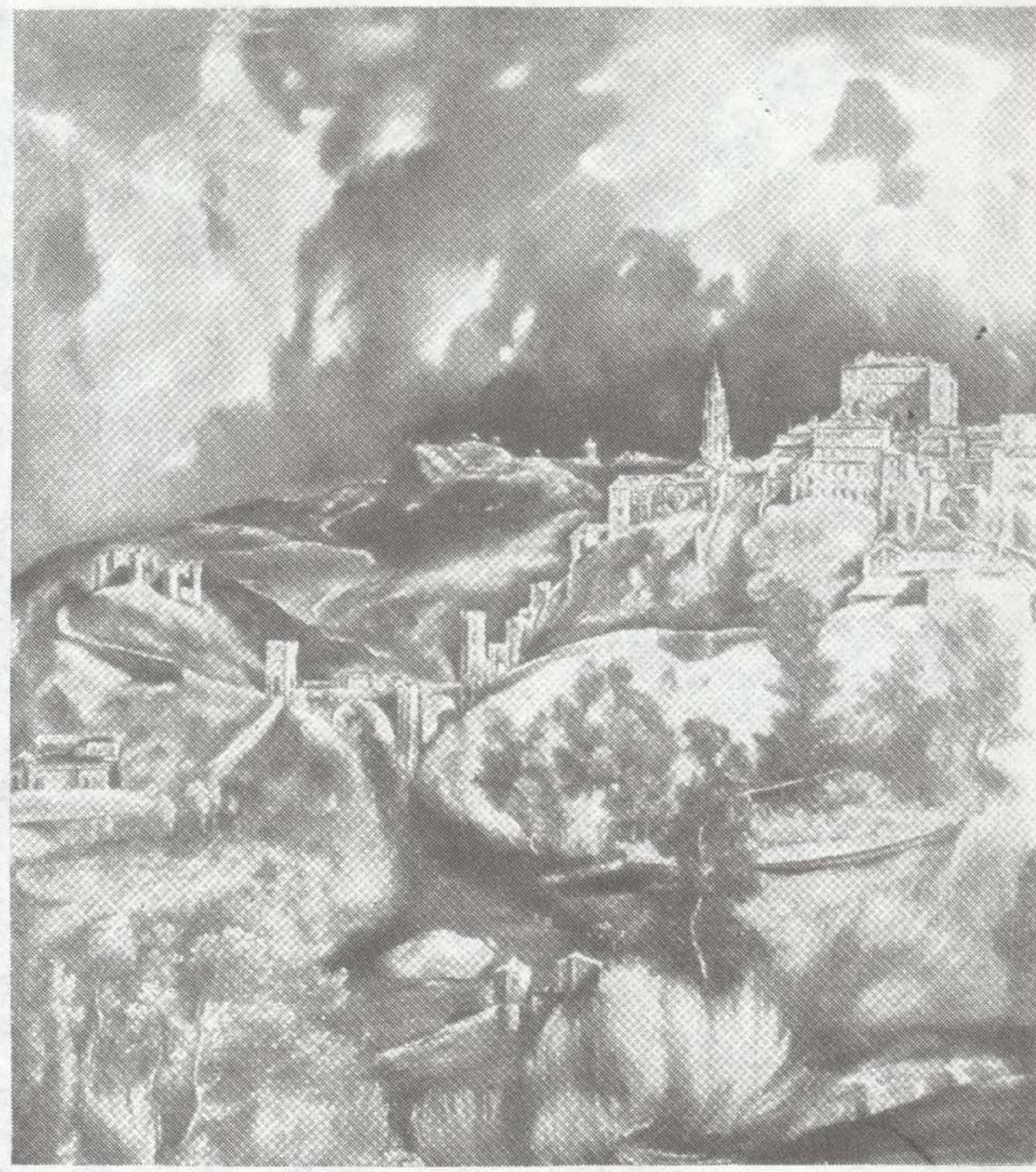
هل من الضروري أن نبرهن على بدائية هذه الأحكام، إنها ظاهرة عياناً، وكتلميذ (الشانفلوري) يؤكد الفنان حازماً أنه يجب أن تعكس ماتراه فقط، لكن (لكوربيه) معلمين اثنين، وفقاً لرأي (برودون) يضيف إلي معايير الطبيعية، معياراً آخر - معيار العقل: (اليوم، وفقاً لآخر معطيات الفلسفة، حتى، في الفن، يجب التفكير وأن لايسمح للشعور بالتغلب على المنطق، يجب أن يقود العقل الانسان في كل أمر).

(آخر معطيات الفلسفة).. الأولى والأخيرة عند (كوربيه)، تؤدي إلى افكار (برودون) الساذجة، على قدر ما استطاع أن يفهمها، يلح الفنان على الجانب العقلي، خصوصاً، في الإبداع، مقتنعاً بانه الجانب القوي لإبداعه الخاص أيضاً، إنه مع غياب التواضع يؤكد عن نفسه بأنه (يفكر بحكمة أكبر مما مضى).

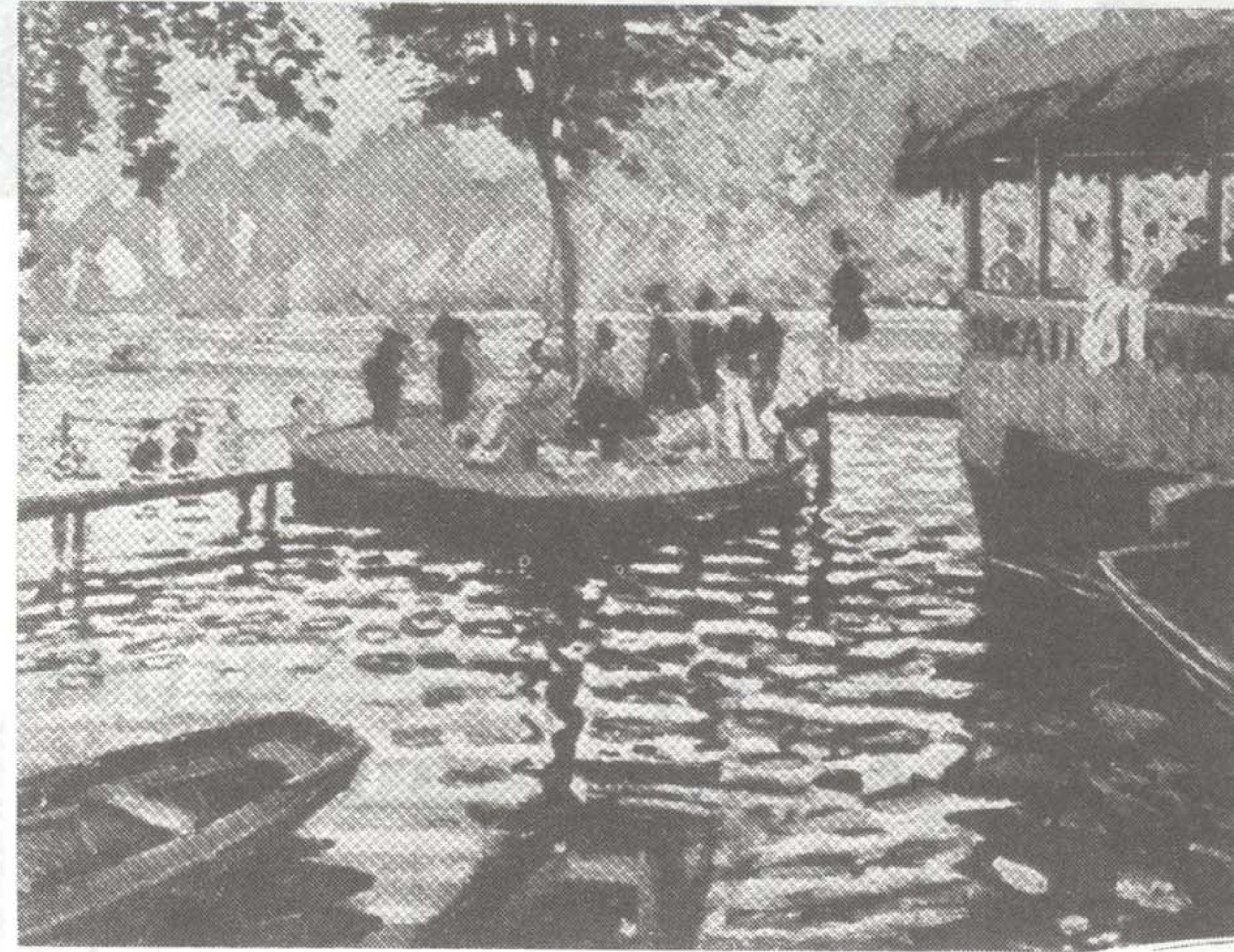
لكن هذه القناعة لايشاركه إياها حتى أقرب اصدقائه، كتب (برودون) نفسه أن (كوربيه) (يفكر أفكاراً متقطعة، لديه احكام منعزلة، صادقة إلى هذا الحد أو ذاك، تكون أحياناً بديهية سريعة، وتكون سفسطائية غالباً، يبدون غير مؤهل لتنظيم أفكاره.)، عدم الأهلية هذا يظهر واضحاً في محاولة المصور أن يقارب مقتضيات (الإستعادة الدقيقة) للمرئي تلقائياً من مقتضيات المبدأ العقلي، ومن تعميم أوسع معبر عنه في المقطع التالي:

(أجل أعرف، كي أستطيع، هكذا كانت فكرتي، أن أكون قادراًعلى أن أقدم، أخلاق، وافكار، ومظهر عصر، وفقاً لتقويمي، أن لا أكون مصوراً وحسب، بل انساناً أيضاً، بكلمة واحدة، أصنع فناحيا - ذاك هو هدفي).

على هذه الأسطر، في الواقع، يستند التوكيد على دور (كوربيه)، كمنظر وكدلال للواقعية، إنه أساس ضئيل لمثل هذا الاستنتاج الكبير، لكن الأهم، هو أن هذه الاسطر تدخل في تناقض حاد مع تصريحاته الأخرى المعهودة، من غير أن نتكلم على أنها في تناقض مع القسم الضخم من نتاجاته، وفي الواقع، كيف يستطيع مبدع أن يقدم لا (الاخلاق)، بل أيضاً



غريكو



كلود مونه

وماهو بعيد عنه زماناً، أو مكاناً، وأن من الواجب أن نرسل إلى الهاوية لا (دولاكروا) وحده، بل دوميه أيضاً الذي صور في مناسبات عدة اشياء لم يرها بعينيه، وبالمناسبة يمكن ان نطبق هذه المبادىء على الأدب أيضاً - لان الواقعية لايمكن أن تكون شيئاً في التصوير، وأن تكون غيره في الأدب - وسيكون لزاماً ان نستبعد من الواقعية (بلزاك) و(تولستوي) خصوصاً في رواية (حرب وسلام) لأن كوربيه حظر تصوير الماضي: (كل عصر يعكسه فنانوه وحدهم، أعني الفنانين الذين عاشوا فيه،



رينوار

(الافكار)، وحتى «مظهر» عصره، إذا رفض التعميم والخيال مكتفياً بان يصور بالدقة القصوى، ومن غير أي انحراف الشيء الوحيد الذي أمام عينيه؟

تحديد (الواقعية) هذا الذي نشره (كوربيه) قد ضرب الأعين حتى في زمانه، قال (تيوفيل سيلفستر) الذي يعلي من شأن موهبة المصور: (أفضل كاسري الحجارة) وهي الرائعة في جنسها على اللوحات المحيرة والمتعجرفة المأخوذة من التوراة، ومن (دانتي) ومن (شكسبير) ومن التاريخ من قبل المتحذلقين الذين لايحصون، واشارك (كوربيه)نفوره من الأساليب المزيفة للتقليد، وحبه للتطلعات المعاصرة). لكن توافق سيلفستر) ينتهي هنا: (ليس لزاماً ان تنظر إلى العالم عبر حجر خلد يسمى واقعية أو واقعاً، أي مشاهد سيذهب ليتعرف إلى الموديات الذين (تمظهروا) أمام (ميكلانجلو) ومن ثم سيشرع يبحث في (المحكمة الرهيبة) عن الدقة المادية؟

و(ميكلانجلو) هذا كان واقعياً، إنه واقعي معروف، درس التشريح طوال أربعة عشر عاماً، وفروة الرأس في البلدان)، إن شعار كوربيه (رفض الخيال) يعني في نظر (سيلفستر) (أن يحرم المبدع من اسمى جداراته، كي يتحول (إلى حال احد الكتبة، من غير افكار، يسجل محاضر بروتوكولات كل شيءيراه، وكل شيء يلمسه)، ياللأسف، إن (سيلفستر) محق تماماً، حين يشبه الواقعية التي اعلنها كوربيه، بجحر الخلد، وليس في الإمكان من فتحه جحر خلد أن يتم تناول (أخلاق، وافكار، ومظهر العصر) إن وجهات نظر المصور بدائية إلى درجة اثارت معها انزعاج حتى (شانفلوري) الذي لاتنحاز وجهات نظره، كما رأيناه، بأي عمق خاص، كتب شانفلوري: (كوميديا الواقعية تثير نفوري، فهذه من حيث الجوهر ليست سوى كوميديا، وأنا لا أريد أن أضلل الجمهور الذي، في النهاية، سيعرف الحقيقة. . القسوة المعلنة نحو (كوربيه) تنبع من رد الفعل المشروع على غروره المفرط، وأنا أتحمل العواقب إلى حد ما. . الصحف تغيظني لا أستطيع أن أفتح صحيفة، من غير أن أجد اسمي فيها، يوم أقتنع بان فهمي للواقعية خاطيء، ويلد ثماراً فاسدة، سأتخلى عن (الواقعية) مع المغامرة بأن أتحول إلى رجعي).

لم يأت ذلك اليوم على الفور، لكنه جاء، لم يضارب (كوربيه) بالواقعية وحسب، ناسباً اليها كل ماوقع عليه،

وأعجبه شخصياً، بل اكثر من ذلك، ابتعد حتى عن التصوير الخارجي الصحيح، كي يرضي اذواق جمهور، يفضل ان يكون الواقع منقولاً كما هو، مجملاً ومحلّي، هكذا تخلى المصور حتى عن وجهات نظره المتشدد بشإن الصدق، متظاهراً، في الوقت نفسه، كأن شيئاً لم يحدث، وانه مازال يكافح من أجل (الواقعية)، من غير أن يعرف ضد من، قرابة اواخر الستينيات وصلت الصداقة التي امتدت سنوات بين كوربيه وشانفلوري إلى انفجارها النهائي.

في تصريحات (كوربيه) يظهر تناقض، لا أحد يعرف لماذا لم يلحظه المفسرون، فالفنان، من جهة، يعلن نفسه كتجسيم للواقعية، أي للتيار كله مكللاً معرضه بلوحة«واقعية»، ويحمل على كاهله مهمة أن يصوغ الواقعية لمؤتمر الفنانين البلجسيكيين، وعموماً، يبقى زعيماً للمدرسة، ومن جهة اخرى، فالمدرسة ليست غير موجودة وحسب، بل (كوربيه) نفسه أيضاً، يلح بغيره على استقلاله عن كل مدرسة، مهما كانت، بما فيها المدرسة الواقعية، لقد كتب: (تسمية واقعي مفروضة عليّ كما فرضت على أناس من الثلاثينيات تسمية الرومانسيين، التسميات في بعض العصور لاتمثل الأشياء تمثيلاً صادقاً). وفي مناسبات مشهورة حدد الفنان بصرامة سمات الواقعية، وفي مناسبات أخرى رفض بصرامة (أن يعطي توضيحات أكثر أو أقل دقة لتحديد، لاينبغي لأحد أن يأمل أن يكون ملزماً أن يفهمه جيداً).

أما أنّ (كوربيه) لم يفهم الواقعية جيداً فهذا واضح وضوحاً كافياً من صيغه، التي وضعها لهذا المنهج، الغريب هو أن بعض الدراسين، لايفهمون، أو لايرغبون في أن يفهموا بائيه وجهات نظر الفنان، وحتى رفضه ان يكون موصوفاً كله، بمعرفة ابتكرها آخرون قبله، وليس مصادفة أن يعلن (كوربيه)، اكثر من مرة، أمام اصدقائه، أنه ليس واقعياً، وانما هو (بهلوان).

وهذا الانسان الذي لايروّض تبقيه فرديته متنحياً جانباً عن كل تيار فني، هذا المنظر غير المتعلم الذي تذهل مناظراته (كهاو) وجهله حتى صديقيه (شانفلوري) (برودون)، هذا الزعيم لمدرسة مكونة منه وحده، هذا المفكر الذي يمتلك بعض الأفكار الواغلة والبدائية جداً، الذي وفق كلمات (سيلفستر) يكرر مثل ساعة جدارية، مشدداً، قد قدم لنا بموجب تقليد مضحك كمنظر، مؤسس وزعيم للواقعية في السنوات الخمسينيات.

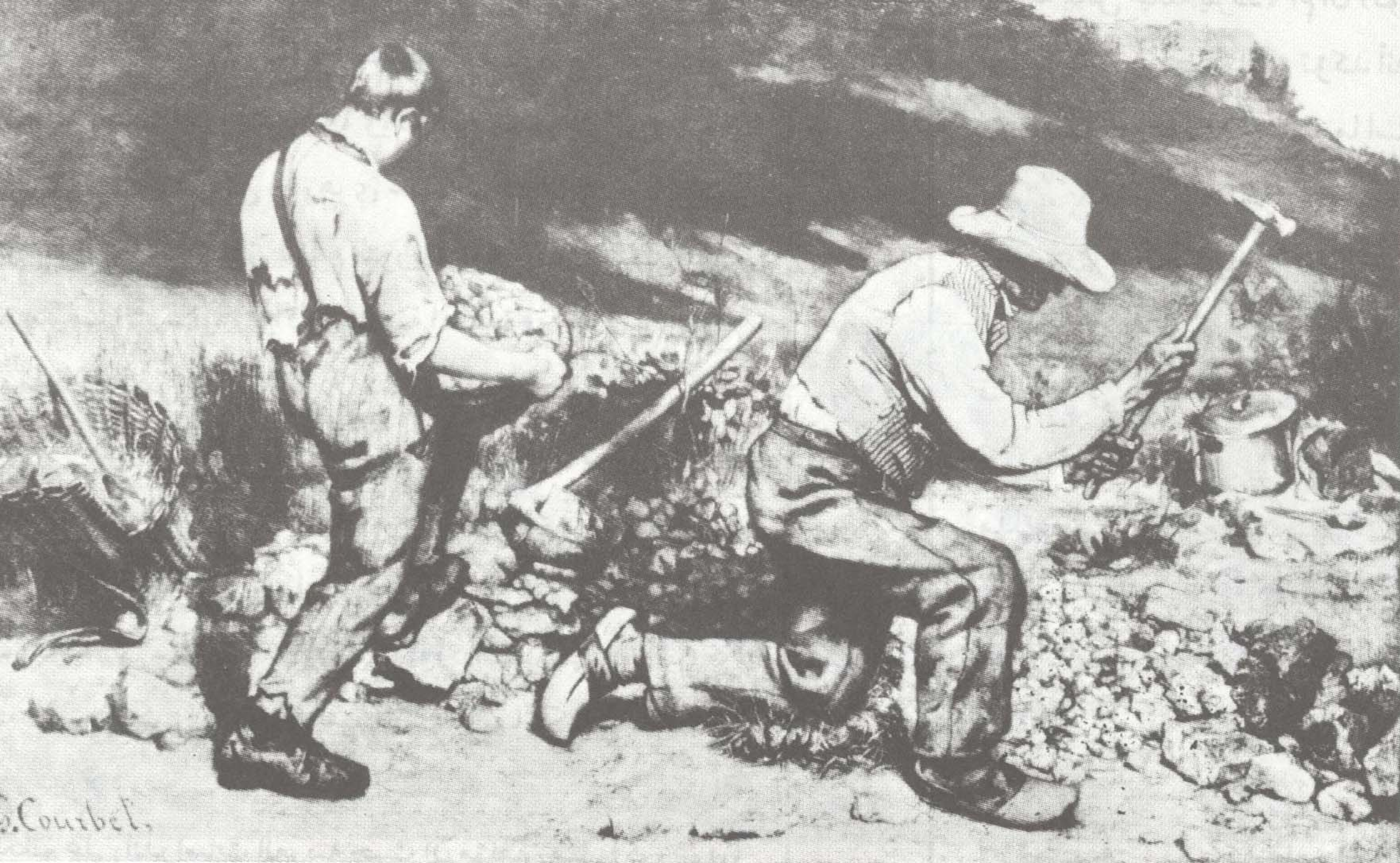
زعيم من؟ (دوميه) أم (مييه)؟ (روسو) أم (كورو) (تراويون) أم (دوبيني)؟ أم جاك، أم ريبو، وكل الآخرين الذين صنعوا الواقعية في تلك الاعوام؟ يجب أن نكون معارضين الوقائع كل المعارضة كي نقبل مثل هذا الامر. (كوربيه) زعيم نفسه وحدها، وأراؤه حول (الواقعية) قد تكون لها قيمة ما لفنه وحده.

بعد زمن طويل، وكانت معارك الخمسينيات الجمالية قدخفتت، يعترف (شانفلوري) في رسالة إلى الشاعر (ماكس بوشون):

(أما بشأن الواقعية، فانا انظر إلى هذه الكلمة على أنها واحدة من أكبر مزحات العصر، (كوربيه) هو الوحيد الذي استفاد منها، الواقعية قديمة قدم العالم، وجد واقعيون في الأزمنة كلها، لكن النقدة اذ يستعملون هذه الكلمة باستمرار أكرهونا على استعمالها، للأسف كنت صادقاً جداً وصريحاً، إذ ارتبطت بكلمة، (كوربيه) كان أدهى وأكثر سذاجة، حين يتكلم على (الواقعية)، أرى أنه كان ماكراً وساذجاً في وقت واحد).

ليس عسيراً أن نعرف مما يتكون مكر الفنان وسذاجته، إنه لم يصور طبق مبادىء (الواقعية) فهي لم تكن واضحة له، بل صور كما شاء، طبق انشداداته وطبعه، منمياً فنيه إلى (الواقعية)، مستفيداً من كلمة هي (على الموضة) ومؤثرة، مكره ساعد على الافادة من الكلمة، لكن سذاجته منعته من أن يفهم أن هذه الكلمة الموجودة منذ زمن بعيد، وقد ولدت على أساس من الحقائق الفنية المحددة، حيث لا أحد، بمن في ذلك (كوربيه) ليس أهلاًلان يغير محتواها أو يمتلكها.

تحديدات (كوربيه) للواقعية قد تكون ذات قيمة (لواقعيته)، وحدها، لان تحديداته هذه تصدر عن ممارسته، وتصلح لافضلياته الإبداعية، محروماً من الخيال



كوربيه

دوميه

يرفض المصور دور الخيال، محروماً من فهم تاريخية العمليات، يرفض تاريخية التصوير، محروماً من الإحساس بعضوية التنسيقات التشكيلية، ويقلل من معنى التوافق، وبدلاً من مطلب الغوص في الجوهري على مطلب الاقتداء بالمرئي، بدلاً من التعميم العميق يكوم التورية، بدلاًمن أن تشمل المهمة العمليات الانسانية، والاجتماعية المعقدة في العصر، يضع مهمة الاخلاص للواقع معاملاً كمرئي مادي.

في مثل هذه الحال فان تصريحات مؤلفين معروفين بأن (كوربيه) هو (أبرز مثل للواقعية في اواسط القرن التاسع عشر) وأنه (قائد النضال في سبيل الواقعية) بل أنه ممثلها الجيد، هي، كما يخيل لي، دعاية مشوهة، لن اورد اسماء كي لاأدخل في جدالات، لكن عبارات كالتي أشرت أليها يمكن ان تكتشف في غير قيل من الدراسات الاجتماعية - الفنية، من غير أن نتكلم على الدراسات الغربية حيث أن مؤلفين مثل (كورتيون) يحاولون أن يقنعونا، بالمناسبة، بان (التصوير قد سبق الادب لأول مرة) لان (فلوبير) و(زولا) و(موباسان) قد خرجوا من كوربيه، كيف لا، نستطيع أن نتصور ماذا سيشبه نثر هؤلاء الكتاب لو انهم تحدروا من (كوربيه).

قبل كل شيء، إن الاعتماد المفرط على البيانات، والتصريحات الكلامية، مالم تكن مقارنة بعناية بالحقائق الفنية، لن يوصلنا إلى الحقيقة بشأن اتجاه ابداعيّ ما، التحولات الكبيرة في الفن لاتتم بالكلمات، بل بل بواسطة التمكن من الفن نفسه، والرفس هنا لاينجز الكثير من العمل، صحيح، في مايتعلق بالتصوير أن (كوربيه) أول من حاول أن يصوغ بعض وجهات النظر فهل لقاء ذلك يمكن ان يقال إن وجهات النظر هذه تمثل لنا حتى اليوم برنامجاً للواقعية، إن ذلك في الحقيقة، يعني أن نكون على قدر لايستهان به من الجهل، لا بما يخص الحقائق الفنية وحدها، بل ايضاً بالنظرية، إذ كان (بلزاك) قبل اكثر من عقد من السنين، قد نشر ملحوظاته في المقدمة على (الكوميديا البشرية) ولأفكاره فيها اهمير مبدئية للفن التشكيلي زيضاً.

من الصعب القول إن (كوربيه) كان يمتلك الشجاعة كي يقدم معارفه الطفيفة كدستور إيمان للواقعية، لو أنه قرأ مقدمة (بلزاك).

بعد أن عرفنا ثقة الفنان بنفسه هل نستطيع ان نقول إن مقدمة يمكن تجعله يتردد، أم أن (كوربيه) لايحب القراءة، على الرغم من تبجحاته التي تؤكد أنه يعنى بالفلسفة، فانه قد استقى معارفه الفلسفية، اكثر ما استقاه من النقاشات في المقهى ومن أحاديثه مع صديقه (برودون) كان كوربيه واثقاً من أن (برودون) لايفقه شيئاً من التصوير، وكان (برودون) واثقاً من أن (كوربيه) لايعرف الفلسفة، ولهذا، من المحتمل، أن الأثنين قد عاشا في وهم أن أحدهما يكمل الآخر، كان (إميل زولا) قد كشف في زمنه، في مقاله له، كل مافي هذه المساكنة من هذل، وسخر من بعض تفسيرات (بردون) المضحكة للوحات (كوربيه) وأشارإلى (القصور العميق) لدى الفيلسوف في مجال الفن، ومن غير المجدي، بالتالي، ان نقف عند هذه المسألة.

لكن برنامج الواقعية الجمالي، كما صاغه (كوربيه) لاتغطيه حتى قضية إبداعه (أن اقدم مظهر عصري) صرخ المصور، ومع ذلك فلنسأل: زي تمثيل للعصر قدمه لنا عمل (كوربيه) كه؟ من الصعب الهرب من الجواب المزعج: التمثيل فقير جداً، نستطيع أن نقوم نمط حياة المجتمع البريطاني كله في القرن الثامن عشر، إبتداء من الأخلاق الشخصية حتى النضالات السياسية، من تصوير (هوغارت) وغرافيكه، وقد سبق ذكره، ويمكن ان نتعرف حتى تفاصيل حياة (فرنسا) في المجالات الاجتماعية كلها على مدى اكثر من اربعين عاماًعلى اساس من نتاجات (دوميه). ونستطيع أن نرى العصر منعكساً بصدق حتى في ابداع الرومانسية، التي هاجمها (كوربيه) بحدة، لأنها تمثل (الفن للفن) وتدحض نظرته إلى الفن الحي والديمقراطي.

واذا أجرينا مقارنة، ولو سطحية، بين عمل زعيم الرومانسية (دولاكروا) وعمل من أسميناه زعيم الواقعية (كوربيه) فسوف يكون لزاماً، شئنا أم، لم نشأ، أن نعترف أن ابداع (دولاكروا) اقرب كثيراً إلى الحياة، واكثر ديمقراطية مما لدى (كوربيه) كرس الرمانسي دولاكروا لوحات تذكارية للثورة الفرنسية العظمى (بواسي دي انغلافي الاتفاقية) لثورة ١٨٣٠ و(الحرية تقود الشعب إلى المتاريس) ولنضال الشعب اليوناني التحرري في (مذبحة هيوسكو) و(اليونان تهلك فوق خرائب ميسولوتفى) من غير أن نتكلم على المشاهد الحياتية الأصلية، وعلى بورتريهات معاصريه البارزين والعديد

دوميه

دوميه

رود

من اللوحات القماشية الاخرى، التي على الرغم من موضوعاتها التاريخية والأدبية تعكس مواقف محددة وطبعاًفي الحياة الروحية للعصر، يعظم (كوربيه) الفكرة ويهمل الشعور، أكثر مايفعل، كي يجرح (الرومانسية) وعاطفيتها، لكن لدى الرومانسي (دولاكروا) أكثر كثيراً بما لايقاس، من الأفكار الفنية والتأملات، مما في إبداع (كوربيه) حيث الفكرة - إذا وجدت - ليست جزئية فقط بل ملغزة أيضاً في تورية عصية على الفهم. يمتد عمل (كوربيه) على قرابة أربعين عاماً، قامت فيها ثورات واشتعلت معارك طبقية، قتل يها وشرد آلاف الناس، وعبثاً نبحث عن أثر لتلك الاحداث كلها في هذا العمل، عاش الفنان وأبدع، أكثر ماعاش وابدع في باريس - هذا المعترك للأنماط والطباع، للدرامات الاجتماعية والشخصية - وعبثاً نتوقع أن نعثر على أثار لتلك الحياة في تصوير المعلم، إذا لم نحسب لوحة (حريق) القماشية، غير الناجحة كفكرة، والتي تركها المؤلف نفسه غير مكتملة (كوربيه) مرتبط بمسقط رأسه - وكما هي الحال في فرنسا كلها في ذلك الزمن - الفقراء ينهكون تحت حمل العمل العبودي - لكن الفنان لايرينا في إيما مكان المصير المضني للعامل الريفي، أين هي (الاخلاق، والافكار، ومظهر العصر) وهل هذا أبرز ممثلي الواقعية في اواسط القرن التاسع عشر؟

الموضوعات، والافكار، الحوافز الاجتماعية في هذا العمل فقيرة جداً، من غير أن نتكلم على الحماسة (النقدية) التي تكاد تنعدم، تلك هي الحقائق عارية، كل ماعداها رفس، إذا نحينا جانباً السقطات الابداعية مثل (العودة من الندوة) و(شحاذ)، إذا لم نحاول أن نبحث في اللوحات الجمعية حول الحيا، عن شيء اكثر مما تحتويه فعلاً، أي تصوير شيء هادىء، يكون نظرياً يومياً، (بعد الظهر في اورنان) و(قرويو فلاجيه) و(الغزالة النائمة) و(نساء يبذرون القمح) و(تواليت العروس) يبقى عدد من صور بشرة البورتريهات، وكثرة من الأجساد العارية، والطبيعة الصامتة، والمشاهد، التي من الصعب أن تدرج في الواقعية النقدية، أو أن تعتبر، عموماً، اسهاماً خاصاً في تطور (الواقعية).

لقد علل كوربيه إلى حد ما، تصريحاته الصاخبة، من حيث الجوهر، وظهر كواقعي راسخ، أسهم بشيء خاص وجديد في الواقعية بثلاثة نتاجات اساساً، إنها «كسار الحجارة»



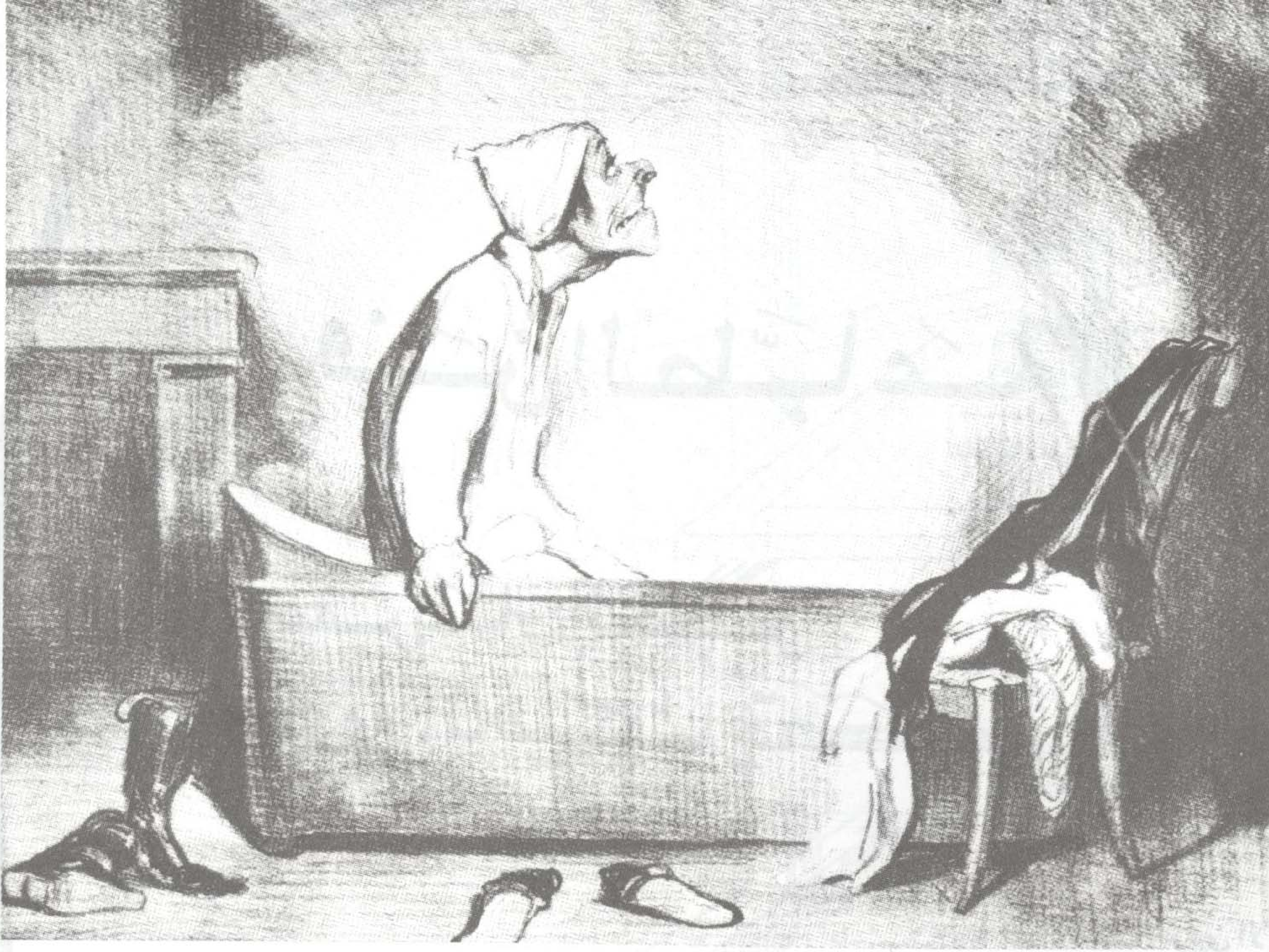
كوربيه



دولاكروا



سيزان



دوميـيه

و(الدفن في اورنان) و(المحترف) هذا الاسهام ليس صغيراً جداً، لأن الاسهامات في الفن لاتقاس بالعدد، وسوى هذه ثمة في العديد من اللوحات القماشية، وهي مع أنها لاتلمع بسمات تجديدية، ذات قيمة فنية ما، والمبدع في المحصلة الأخيرة لايقوم بمالم ينجزه بل بما انجزه، وعبثاً أن نريد من (كوربيه) أن يكون غير ماكانه، المسألة هي أن لانعلنه زعيم مدرسة، وأن ننسبها اليه في حين أنه عبر عن جوابنها القوية جزئياً ومع عدم ثبات.

كتب (بيير كورتيون) محقاً: (يستطيع الانسان أن يسأل لماذا هو واقعي وهو لم يعكس الوضع في فرنسا كما فعل (جير يكو) عام ١٨١٨ في (عوامة ميدوزا،)، ويرى (كورتيون) أن المصور لم ينهة هذا النهج لأنه لأنه كان سيحرمه امكانية أن يعرض نتاجاته، وأن يجعله ضحية المنع من قبل الرقابة، لتفسير مقبول، جزئياً لااكثر، الحقيقة هي أن (كوربيه) لم ير الموضوعات كما تطرحها الحياة من حوله، ولم يرها كذلك لأن الحياة من حوله لم تثر اهتمامه، والأدق أن نقول إنها لم تثر اهتمامه كفنان، لقدناقش الأمور السياسية في المقهى، ولم يتفحص الطريق بين المقهى والبيت، لقد رغب في أن يصنع (فناً حياً) ومن أجل ذلك يجب ان يعرف الحياة، ومع أنه يذكر في احدى رسائله (ارتباطه بالانسان المعذب) فإنه لم يعبر عن هذا الارتباط إلاّ نادراً، ومع أنه يتكلم عن نضال الذين (لايملكون شيئاً في المجتمع) فانه لم يجد المبرر ولا الوقت ليعكس أحد مظاهر هذا النضال، الفنان الذي يحب ذاته يندر أن يخرج منها، أو كما قال (كورتيون): (إنه لايشعر باشياء كثيرة تحيا لديه)، ليس لنقص في الشعور بل لانه لايبقى لديه وقت للآخرين، إن صنع (كسار الحجارة) يبدو كحادث عارض، مرّ فرأى، وانفعل فعمل، لكن هذا لايحدث عنده غالباً.)

فنّ الطبّاعة الحجريّة

الحفر على الحجر ودوره الحياتي

د. علي سليم الخالد

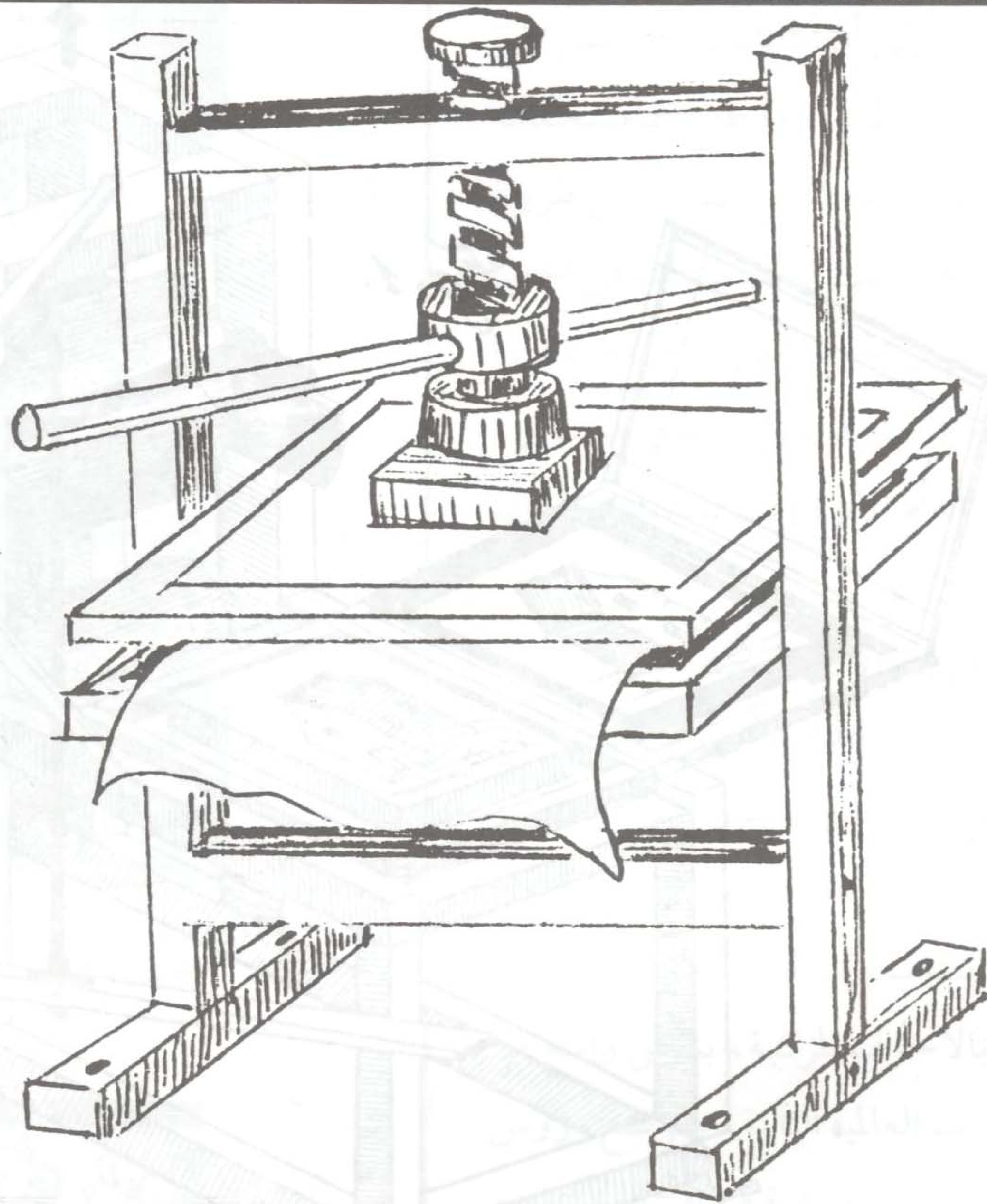
الطباعة الحجرية (ليتو)

لقد عاد علماء الطبيعة من (قمة افرست)، ومعهم مجموعة من القواقع والمستحاثات المتحجرة التي اثبتت أن هذه القمة كانت فيما مضى قاعاً لبحر ما، ولازالت ترتفع وترتفع، والوهاد تمتد، وتنخفض فان كوكبنا لم ينته تشكيله بعد، والإنسان المخلوق، الحديث، العهد، أثارت تساءلاته هذه الظواهر الطبيعية، المترامية عبر كون فسيح لاحدود له، ولقد كان اهمه الداهم والمباشر (الجوع)، فلابد من البحث عما يسد الرمق، فراح يطارد الحيوانات على التلال وبين اشجار الغابات، ولاحظ تماثل أثر خطاها فتعلم متابعتها، وتقفي آثارها وميّز بين كبيرها وصغيرها هذه الأثار المغموسة، في أرض الغابات، والمرسومة على سطح الرمال الدافئة، لتشكل أول الطبعات لراسم (كليشة)(**)، وراح يلوز هارباً خلف التلال، وبين الاشجار والغابات، وهذا ما عبر عنه اجدادنا حديثا فيما قالوا: [أثر الخطى يدل علي المسير والبعير يدلُ على البعير].

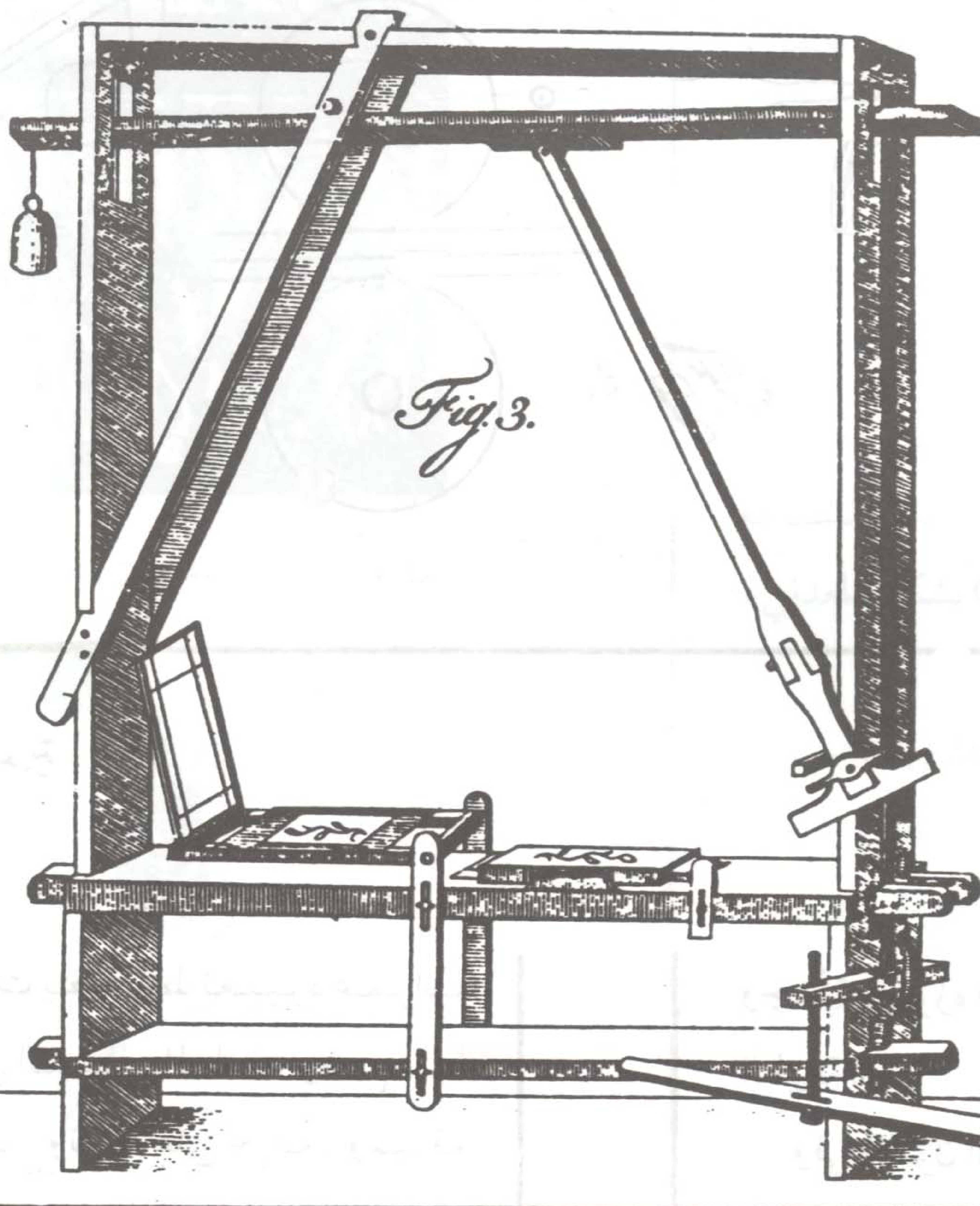
وبعد أن شبع هو وأولاده لاحظ مرتسمات أصابعه، وآثار بصماته، وأولاده على أطراف مداخل الكهف، وعلى الجدران، ولعلها كانت الطبعات الثانية التي لاحظها، وراح يضع الرموز، وطبعات كفه على بعض الاشجار، وعلى قمم الصخور ليرمز لأخيه وتواجده في مكان ما، وهكذا عرف الانسان منذ القدم محاكات الاشياء، وتشابه الراسم بالمطبوع أو المرسوم.

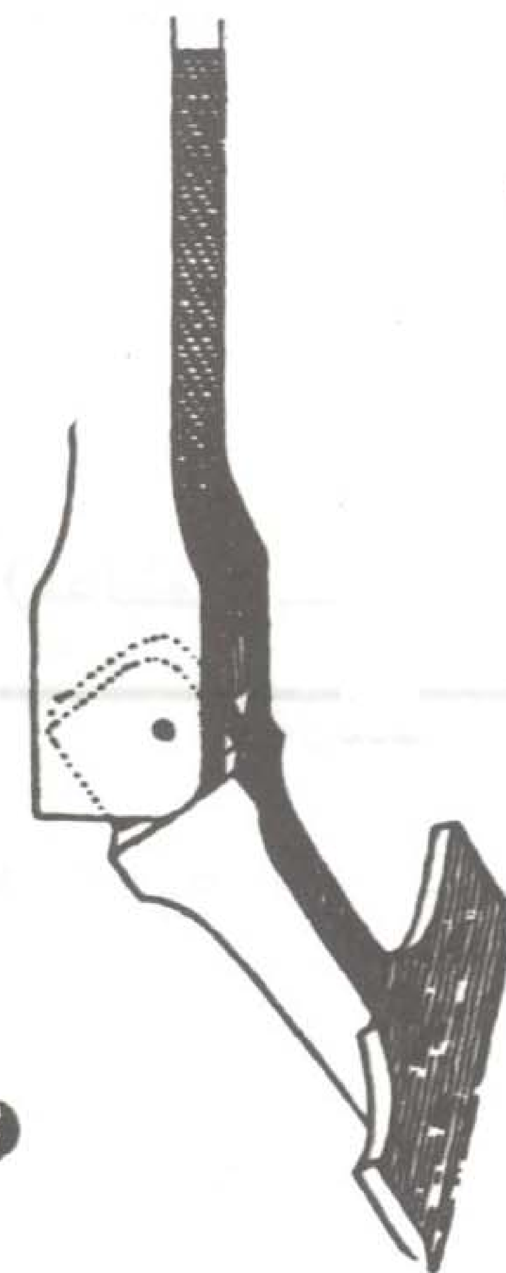
وبعد أن أنس النار واستوطن الكهوف، كان الانسان حريصا على الحفاظ بمأثوراته، فرسم على (الجدران)، وأسقف الكهوف رموزا، وتعاويذ، وحيوانات، وطبع اصابعه ومرتسمات من كفوف ابنائه هذه المكتشفات، التي تظل موضع تحليل لدى علماء الطبيعة والانسان.

وقد اخترع الوشم ليدل على ملكيته لحيوانات، جمعها وضع الختم والختم الأسطواني وصنع بطاقات الدعوة من الصلصال، وكتب المسمارية على ألواح من الطين وحفر على جذوع الأشجار، وأطراف الصخور وجلود الحيوانات، نقوشا ورموزا لازالت مجال دراسة وتحليل من قبل الباحثين حتى الآن.

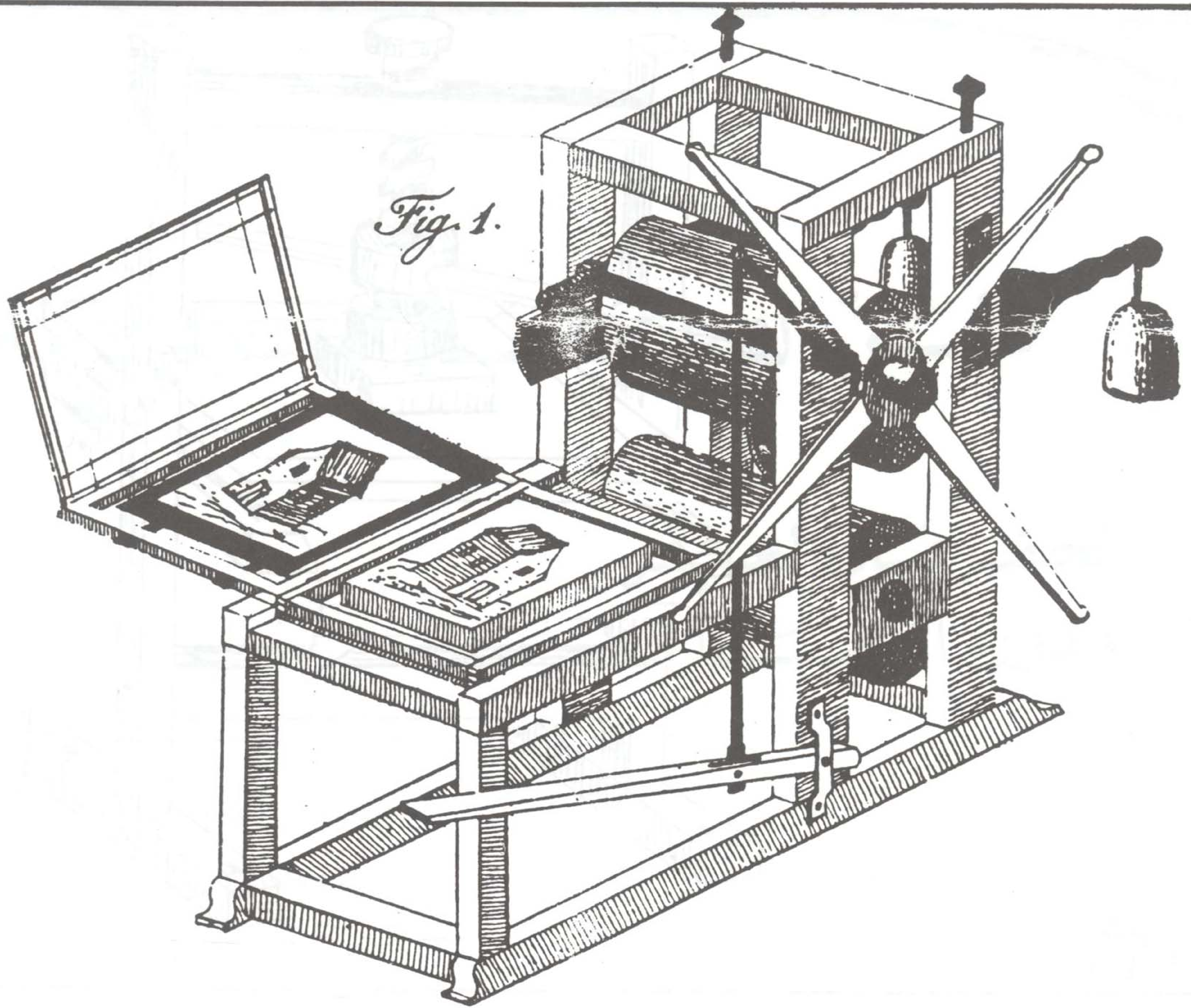

شكل آ
(٤)

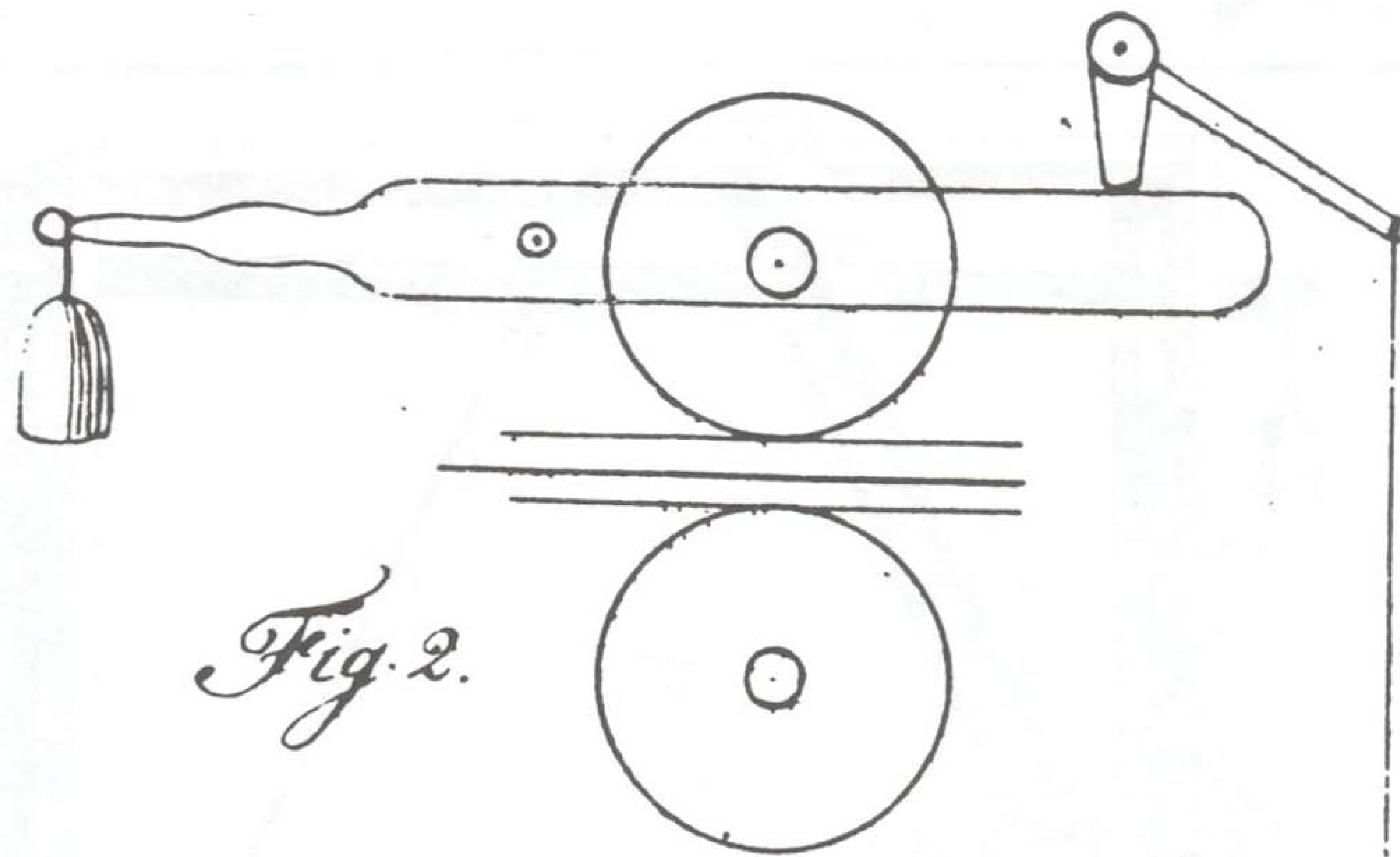
فن الطباعة الحجرية ▲ فن الطباعة الحجرية ▼





شكل (٤) ب





فـن الطبـاعـة الحجـرية

ومع التطور الانساني بدأت يتطور نمط تعبيره عمرانياً وثقافياً، فبعد أن توصل الى اكتشاف المعادن، وصنع منها وسائله ومتطلباته فقد زخرف، ونقش على حرابه، وسيوفه لتصيب مقتلاً من اعدائه، وصنع الخيط، وحاك الثوب، وجمّلة برموزه التجريدية ولونّه ببعض ما أصاب من الوان الطبيعة.

وفي (القرن الثاني عشر)، كانت تجارب (الطباعة) متقدمة لدى الصينيون على كتل من الخشب، تغمس باللون، وتضغط

باليد، فتعطي أشكالاً متماثلة إلى أن أكتشف (الحمض) في القرن الخامس عشر، في كل من المانيا، وايطاليا فاستخدمه الفنان في حفر المعادن، ولعلها طريقة أكثر سهولة، من طريقة الحفر بالمنقاس، والأبرة الطرق، التي كانت سائدة في الحفر قبل اكتشاف الحمض هذا الوسيط الجديد الذي راح يلعب دوراً كبيراً في احداث الخدوش والأخاديد على السطح المستوي، لتمتلأ بالحبر نيابة عن أثلام الابرة وقلم المنقاش الحادة والصامتة(***).

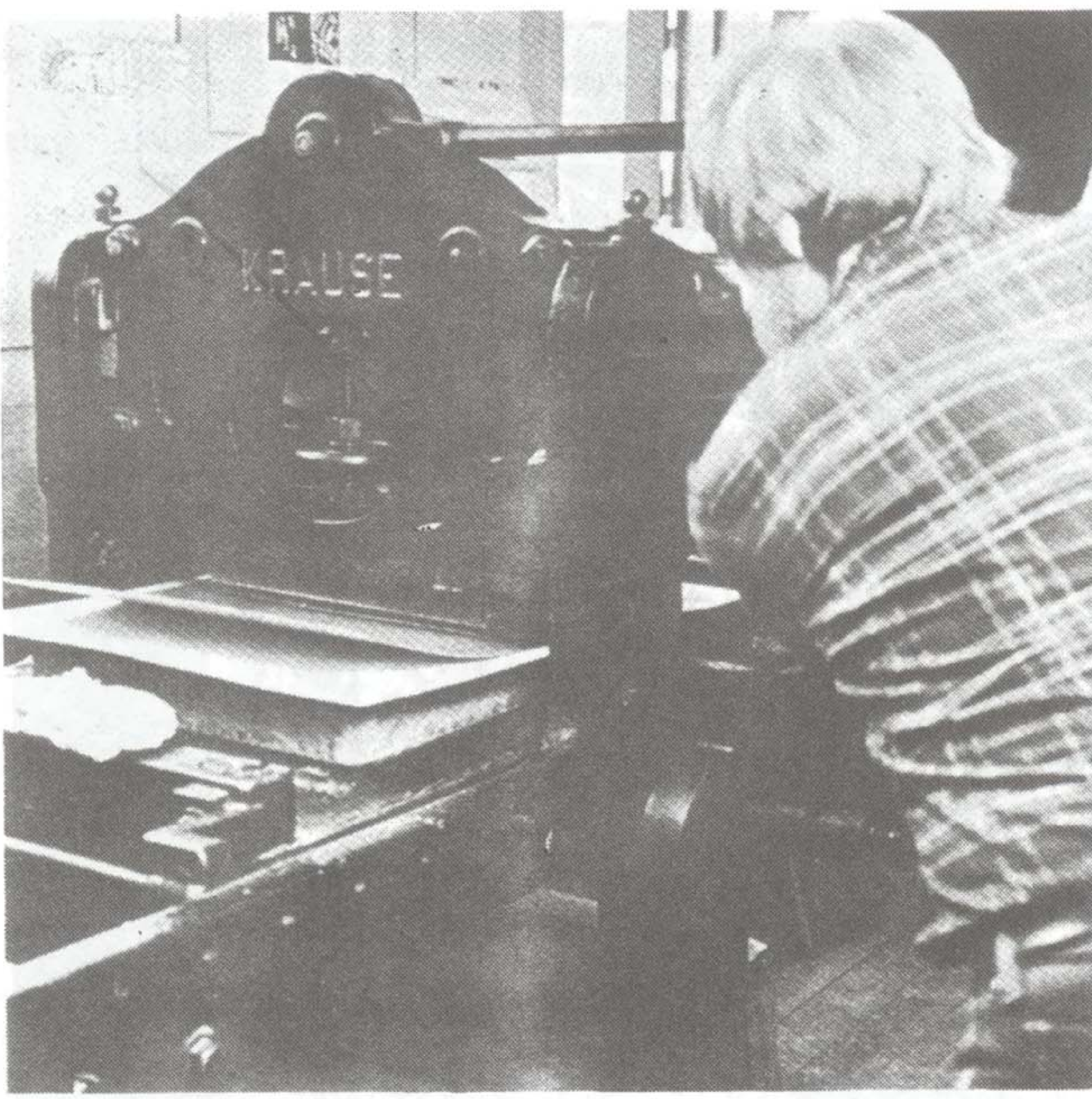
وقد طور (الالمان) ومتحركة آلات طباعة الحروف، من قبل كتل خشبية (صينية) كانت تطبع باليد الى آلات تطبع باحرف رصاصية ومتحركة، فطُبع أول انجيل باللغة اللاتينية عام (١٤٤٠)م على يد (جوهان جوتنبرغ) وفي عام (١٤٤٥) طبع (وليم جاكسون) أول كتاب باللغة الإنكليزية وفي عام (١٤٧٥) انتشرت الطباعة بالاحرف المركبة، بشكل واسع في بلدان أوربة وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية، وتوضع رؤوس الأموال في يد نفرٍ قليل من الناس، ورغبة في افتتاح مشاريع اقتصادية كبيرة، ومصانع وتبادلات تجارية، دفع البحث عن تطوير (آلات الطباعة) خاصة منها طابعات الحروف، والأرقام من أجل طباعة الأوراق النقدية الجديدة، وعقود العمل، وصك العقود الصناعية والتجارية ووثائق التمليك.

ولقد استفادت آلات الطباعة، ومكابس الطباعة الفنية من هذه (النهضة الصناعية)، مما أدى الى ظهور مكابس جديدة قدمت شروط عمل أسسها الفنانين وساعدتهم في استمرار البحث ومتابعة الانتاج بما يتطلب وسرعة تطور العصر، أوضح بعض أنواع المكابس التي استخدمها الفنانين للطباعة منذ القرن الثاني عشر، ظهر (مكبس الطباعة) بشكله المعدني، الذي ما زال مستمراً حتى وقتنا الحاضر.

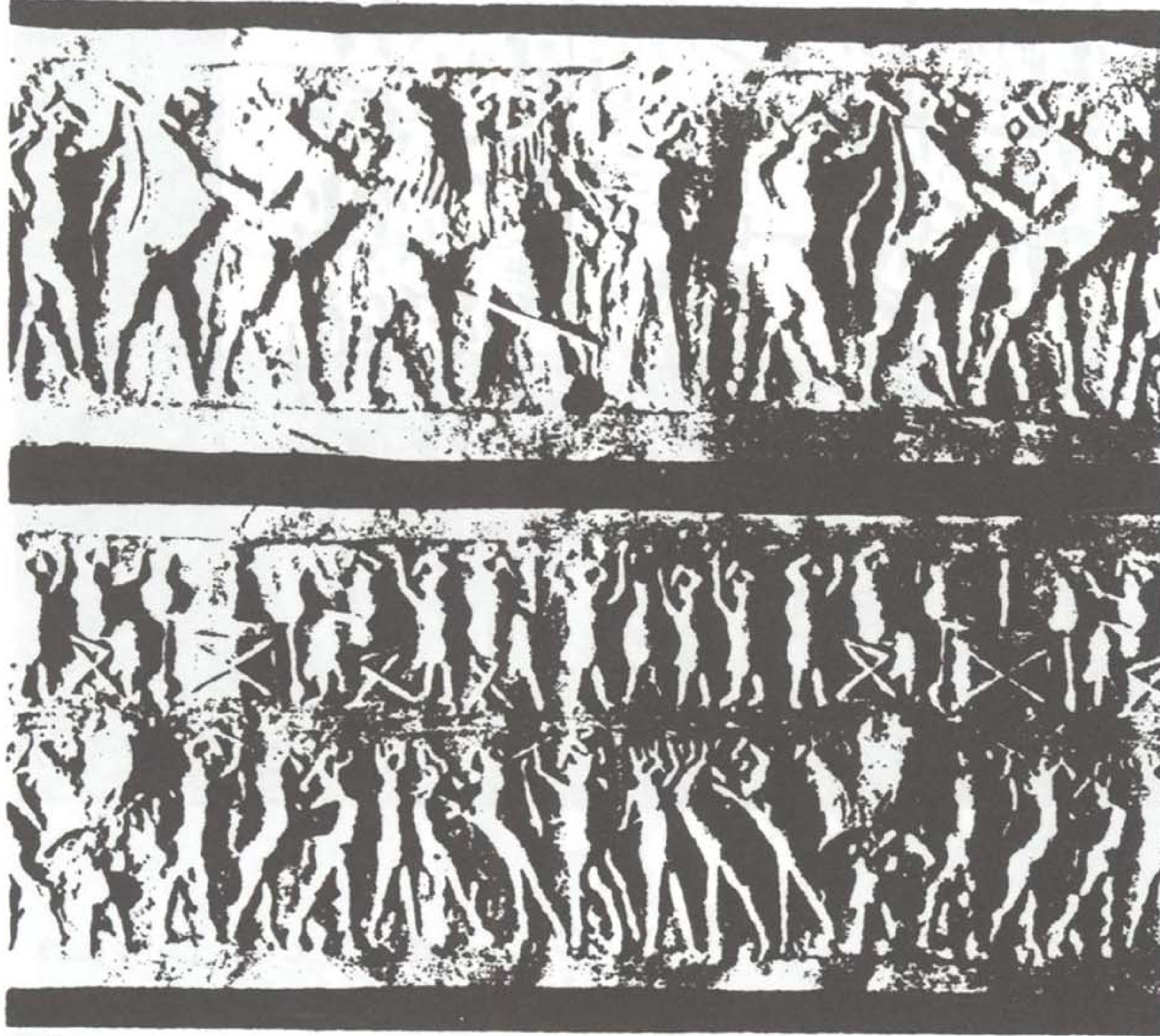
وقد لاقت الطباعات الفنية أوج تطورها على يد (البرشت دورر) الاماني (ورامبرانت) الهولنديو الاسباني (غويا).

وفي عام (١٩٧٦) طبعت نصوص المسرحية بالمانيا عن صفائح حجر (الليتوغرافيا) مما شكل قفزة نوعية في عالم الطباعة الفنية.

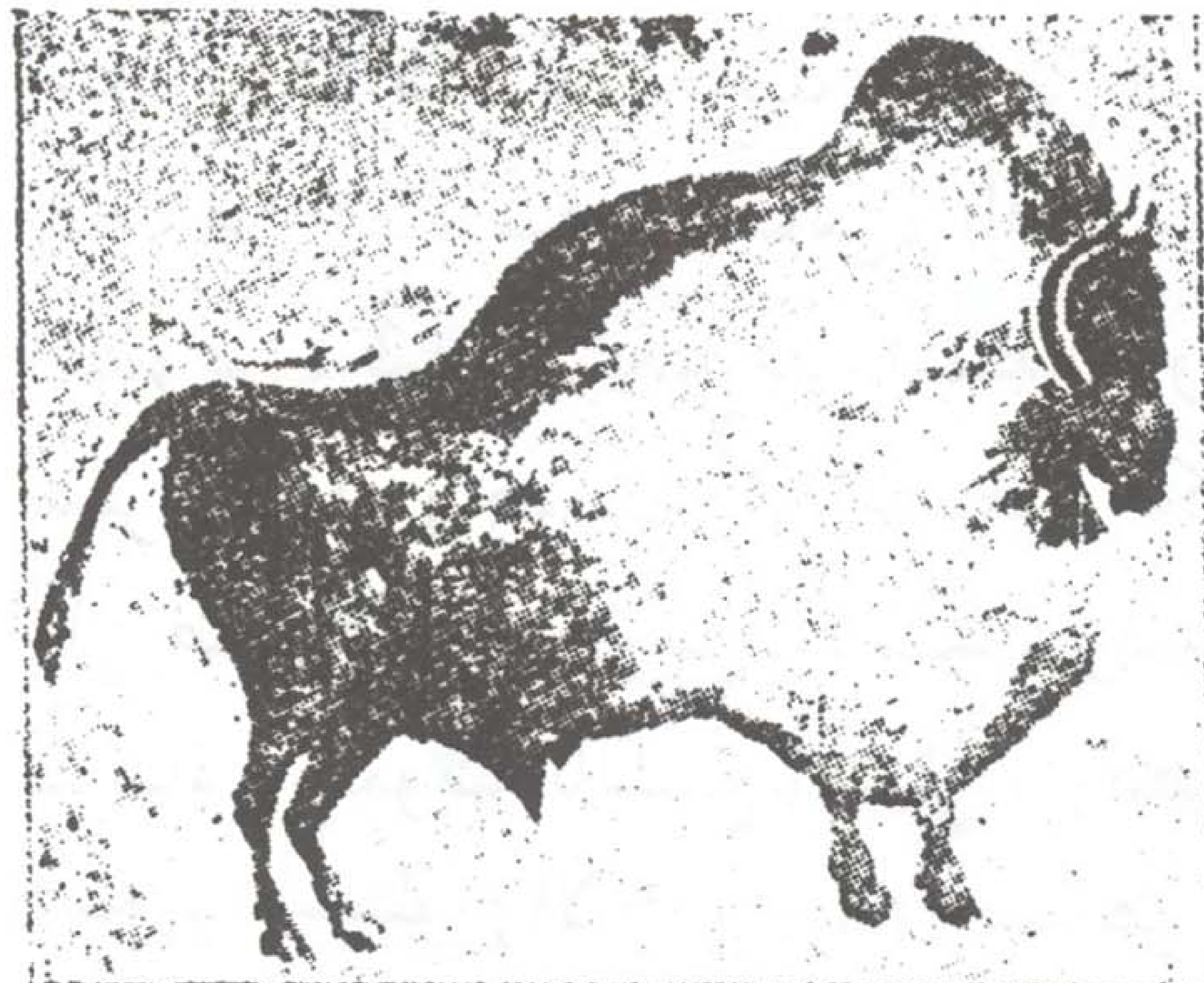
وترجع الطباعة الحجرية الى القرن السادس عشر على يد [آلويس سينفلدر] (٤) (SENEFEELDER)،



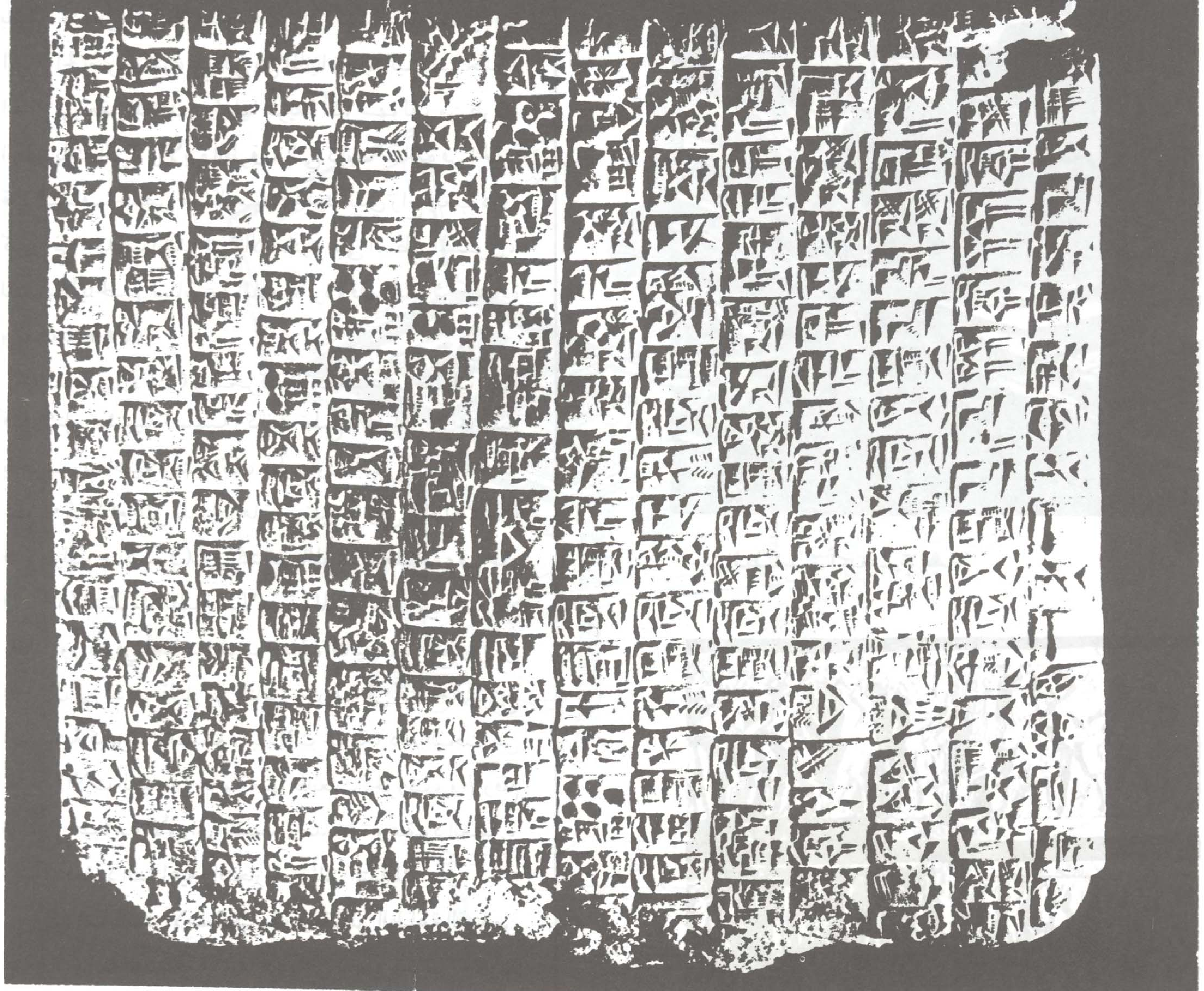
فن الطباعة الحجرية ▲



طبعات من اختام ▲



ثور وحشي في مغائر ماقبل التاريخ



فن الطباعة الحجرية

وهو المكتشف للطباعة الحجرية، وهو ليس بالكاتب أو الفنان، إنما كان أبناً لكاتب نصوص في المسرح، قد كابد من غلاء سعر النحاس، الذي كان يحفر عليه النصوص، قبل توزيعها على الممثلين، وفي لحظة كان يستريح بها، وجد نوعا من الصخور الكلسية المسطحة على ضفاف نهر الرين، بالمانيا، وقدكتب عليها بفرشاة، مغموسة بالشمع العسلي، ودهن الخروف ثم حفر السطوح الاخرى، بالحمض، ولكن عند الطباعة، كانت تهرس بعض الأحرف، والنقاط الناعمة تحت الضغط القوي من (المكبس)، وكبداية لأنواع الطباعة النافرة، قبل اكتشاف الطريقة المستوية في الطباعة(٥).

ولقد اعقب ذلك مجموعة من التجارب، والمحاولات اسخدم خلالها مجموعة من الاحماض، والسوائل أوصلته الى (الطريقة المستوية) في الطباعة وهي الطريقة القائمة في طباعة الحنجر حتى وقتنا الراهن.

وتقوم هذه الطريقة على اقتطاع (صفائح من

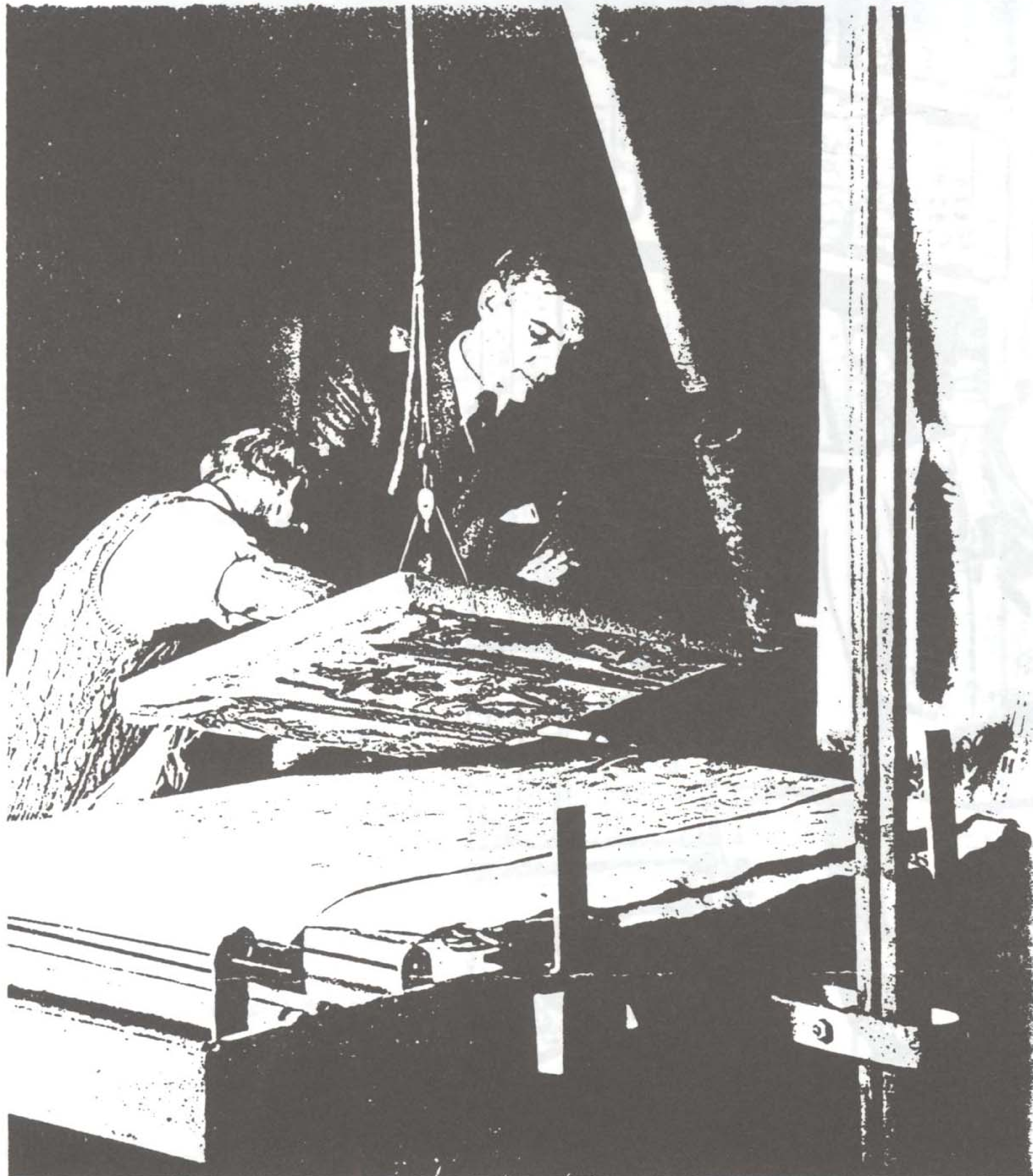


فن الطباعة الحجرية



حجر الليتو - الحجر الراسم (الكليشة)

فن الطباعة الحجرية



فن الطباعة الحجرية



مرسم
الطباعة
الحجرية

رفوف لتوضيب الحجر وحفظه

شكل (٨) - رفوف



من أعمال براك في الطباعة الحجرية

الحجر) الرسوبي الكلسي النقي، بسماكة من ٧ - ١٠ سم، وبحجوم مختلفة، وحكها بالرمل والماء، حتى يصقل سطحها بنعومة أوراق الرسم الطبيعية، وقد استخدمت الرسم تقنيات، ووسائل متعددة، اقتصر منها على طريقة (الرسم بالقلم الشمعي)، هذا القلم مركب من دهن الخروف، والشمع العسلي، والصابون وهباب المدافىء.

يرسم بهذا (القلم على الحجر) كما نرسم على الورق ويتمتع باعطاء درجات متعددة من الرماديات الحساسة، وتضفي على الرسم ملمسا جذابا وعذوبة في تجاور تجانس (الدرجات) وبعد الانتهاء من الرسم يغطي الرسم بطبقة من البودرة، ومسحوق القلفونة، ثم يطلى الرسم بفرشاة من مادة الصمغ العربي، والحمض ولمدة (٢٤) ساعة حيث يعالج ثانية، تسمى التحضير الأول، والثاني إلى أن يرتفع الحجر، على صحن مكبس الطباعة ليصبح بمثابة المعدن، لاستناخ اعداد من الطبعات المتماثلة.

ولقد احدث اكتشاف الطباعة الحجرية ضجة كبرى في (المانيا) و(انكلترا) فقد تبناهذه الطريقة كبار مسؤولي الدولة، وأولوها دعما كبيراً، وطبعوابها كتبا قيمة، وأقتنوا من طبعات الحجر الفنية، ونشروها في بلدان العالم وانتشرت للرسم والطباعة على الحجر، وفي عام ١٩٠٠ عندما أسس (روجيه لاكوربير)(٦)، أول مطبعة في باريس، عند حي قريب من تجمع الفنانين، الذي يدعى حي (المونتمارتر) قريباً من كنيسة



ماتيس يرسم على الحجر

القلب المقدس، (سكري كير)(٧).

وقد اجتذبت هذه المطبعة فضول العديد من الرسامين وصادق ان لمح منها نظرة (بيكاسو) وهو عابر في الطريق فدخل، وانتابه فرح شديد والتقى ببراك ـ وشاغال، وكان يرتاد المطبعة (رووه) و(ميرو) و(جاك فيللون) و(ماتيس)، و(دالي) و(تولوز لوتريك) وغيرهم من مشاهير الفنانين.

وقد اختار العديد منهم جانباًدافئا من هذه المطبعة وحفروا اعمالاً على المعدن، والخشب، واللينوليوم، على الحجر، من أمثال (جورج براك) و(ميرو).

وقد بدأت هذه المطبعة بتزيين الكتب، التي تطبعها برسوم واعمالاً فنية زادت، قيمتها، وشدت الناس لاقتنائها مثل كتاب (كونفورا) و(جسم ضائع) التي زينت برسومات (لبيكاسو)، وكتاب (النحيفة) الذي زينه برسومات (لرووه)وكتاب (سيرك النيزك)، وفي عام (١٩٣٢) زينت رسومات (ماتيس) كتاب اشعار للشاعر (مالارميه)(٨)، وزين (سلفادور دالي) كتبا كثيرة هذه الكتب، كانت تباع في بلدان عديدةطلب الكثير منها الى (برشلونة) في (اسبانيسا) والى (سويسرا)والصور توضح لنا كيف كان لماتيس وهو يرسم على (حجر الطباعة) مع ثلة من اصدقائه و(سلفادور دالي) وهو يرسم في الطبيعة على حجر الطباعة، هذه مجموعة من أعمال الفنانين المشهورين في الطباعة الحجرية، مما ساهم في انتشار هذا النوع من الفن بشكل سريع في بلدان العالم خاصة، وان (الطباعة الحجرية) المبالغ الباهظة التي كان يدخرها لشراء (صفائح المعدن) مثل (النحاس) و(الزنك) أو (اللينوليوم)

ونظرا لما يقدم الحجر من امكانية اكثر في توفير الملمس، والقدرة على استخدم خامات، أكثر وتراكيب متعددة، هي بالاصل اقل كلفة، وبدون وسيط مثل الحمض عند الحفر على المعادن أو الفرنيش والقلفونة وفي الحجر يعرف الفنان ما يرسمه وجها لوجه وبشكل مباشر قبل الطباعة في الوقت الذي لايستطيع أن يرى ما قد رسمه الفنان على المعدن، إلا بعد أن يحفر الحمض وتتم عملية الطباعة.

وهكذا اندفع (ريدون) و(مايول) و(هنري مور) و(تولوزلوتريك) للرسم على الحجر والطباعة فيه وقدموا اجمل رسوماتهم ونشروها في اوساط عديدة من العال، ملونة أو بدون ألوان.

ولقد أخذت (الطباعة الحجرية) مكانتها المرموقة بين انواع الفنون، واهتمت بها كل دول العالم واستخدمتها في الطباعة والدعاية والنشر والاعلان، وألفته الفئة الذواقة، ولاتخلو كلية فنون في العالم لاتدرس هذه المادة، وفي سورية يدرس الطلاب بكلية الفنون الطباعة الحجرية منذ عام ١٩٦٢ وينشر الفنانين الاعمال المطبوعة على الحجر وتنال القبول والاستحسان لدى الجميع على السمتوى الخاص والعام اشكال (١٧ ـ ١٨ ـ ١٩). وللموضوع تتمة في اعداد قادمة.

الهوامش

(*) الليتوغرافير: كلمة مؤلف من (ليتو) وتعني الحجر، و(غرافير) وتعني الخدش.

(**) الراسم: وهي الراسم الأصلي للطبعات، وهي اما من معدن، أو خشب، او شاشة وفي أريافنا العربية، وقبل الاعياد تسألالناس بعضها هل صنعتم كليشة قالب وهي أكلة شعبية من الطحين المعجوهن بالسكر، والمنكهات، ولها قالب خشبي واحد، يصنعها قبل الفرن والطهي، وفي العصر القديم، كانت من الصوان، او الحجر الصلب الذي يطبع على الصلصال مثل الختم والختم الاسطواني، وبطاقات الدعوة من الصلصال المشوي، وطبعات الاختام الاسطوانية على جرار الرسائل بين الأرباب والملوك والكهنة.

(***) ظهر القلم النقاش: في منتصف القرن الخامس عشر في فلورنسا وظلت طريقة الحفر بالمنقاش سائدة الى أن جاءت طريقة المسمار أوالرأس الحادة ثم اكتشف الأسيد(الماء المقوى).

ويحفر بالاسيد بطرق متعددة أهمها طريقة الأبرة ـ طريقة القلفونة ـ الملح والرمل ـ وطريقة السكر.

(٤) كتاب الطباعة الحجرية (ليتوغرافي) لآلوليس (سنيلفدر). وضعه هايت مايور COURSE OF LITHOGRAPHY BY ALOIS SENELEDÈR.

(٥) يوضح الكتاب التجارب الهامة التي عانى منها في التوصل الى الطريقة المثالية في الطباعة، وطريقة التحضير، وأساليب ومواد العمل، وقرامله وانواع مكابس وادوات العمل في الطباعة الحجرية، وهو كتاب شامل.

(٦) (روجبه لاكوربير) ROGER LA CURIERE: هو أول من اسس مطبعة للطباعات الفنيةقريبا من حي الرسامين في باريس، وهي مطبعة للحفر والطباعات المعدنية، ثم توسعت الى انواع أخرى من الحفر، والطباعة، وقد عمل بها من بعده زوجته والسيدان (جاك فوريللو) وشقيقه (روبير) اللذان قال عنهما (تورنر) انهما يمكن ان يكونا ملهمان.

(٧) الموتمارتر: MONTMARTRE هو الحي الذي يتجمع فيه الفنانين ويعتبر أحد المعالم السياحة في مدينة (باريس) ويرتاده عدد كبير من الزوار بقصد اللقاء بالرسامين او رسم شخوصهم وشراء اعمالهم للذكرى.

(٨) كتاب (اشعار): لمارلارميه المزين برسومات ماتيس.
MALLARM`E ILLUSTE`EES PAR MATTISSE ١٩٣٢،
كتاب ـ كنفورا ـ وكتاب جسم ضائع زينيوبرسومات بيكاسو.
CONGORA-CORPS PERDU ILLUSTRES PARPICASSO.

مصادر البحث:

ـ ابناد من فرنسا NOUVELLES DE FRANCE
ـ كتاب الويس سينفلدر ACOMPLETE COURSE OF LITHOGRAPHY BY ALOIS SENFELDER WITH AN INTRODUCTION BY HYATT MOGER.
ـ السرد والطرق المباشرة لاقوال جرج وايير مؤسس الطباعة الحجرية في المدرسة الوطنية العليا بباريس.
ـ الحفر في القرن العشرين ١ ـ جان ادية
LA GRAVURE ORGINALE AU XX.

العلاقة بين مارسيل آلان وجورج روّوه

عن مجلة ليرا الفرنسية
ترجمة: خليل شطا

ولد الأديب الفرنسي المعروف (مارسيل أرلان) عام (١٨٩٩) في إحدى القرى التابعة لمقاطعة المارن العليا الفرنسية وبعد أن أمضى طفولة صعبة (إذ أنّ والده توفي عام ١٩٠٣ وكانت حياة أمه الكثيرة التنقل غير ثابتة) ذهب الى العاصمة باريس عام (١٩١٩) طالباً العلم فيها حيث تعرف على العديد من كبار الأدباء الفرنسيّين، أمثال (بروست) و(جيرودو) و(سندراني) وفي عام (١٩٢٠) وبعد أن بلغ بالكاد الواحد والعشرين من عمره أصدر مجلة أدبيّة أسماها [المغامرة]، وفي عامن (١٩٢٣) وبينما كان يمهّن التدريس أصدر أوّل كتاب أدبّي له بعنوان [الأرض الغريبة] من مطبوعات (غاليمار]، وبعد خمس سنوات من ذلك التاريخ استطاع [مارسيل أرلان] أن يفوزبجائزة غونكور الأدبيّة الشهيرة مكافأة لروايته المعروفة باسم [القرار].

وبعد ذلك قرّر (مارسيل أرلان) أنْ يكرّس بقيّة حياته للعمل الأدبي، ففي عام (١٩٥٢) شارك في رئاسة [المجلة الفرنسية الجديدة]التي تعنى بشؤون الفكر والأدب، وفي العام نفسه حصل (مارسيل أرلان) على جائزة الأدب الكبرى التي تمنحها الأكاديمية الفرنسية وعلى الجائزة الوطنية الكبرى للأدب عام (١٩٦٠).

لقد امتاز انتاج (مارسيل أرلان) الأدبي بالغزارة وبالحيوية، وهو ما يزال حتى الآن يصدر كتبه الأدبيّة الجديدة بالرغم من بلوغه الثمانين من عمره. وممّا يجدر ذكره أنّ (مارسيل أرلان) هو الآن عضو في الأكاديمية الفرنسية، ومن أشهر مؤلّفاته الأدبية نذكر (في الصحراء) و(النار والماء) و(أنتظر بزوغ الفجر)، وهي عبارة عن قصص وروايات خيالية، كما نذكر: [الطريق المظلم] و(عزاء المسافر) و(إنني أكتب لك) هل تفرفنا حقاً على الحياة؟، وهي عبارة عن كتابات شخصية صحيحية، ومن أعماله النقدّية الأدبية هناك كتابان نالا شهرةً واسعة ألا وهما: (ماريفو) و(نعمة الكتابة).

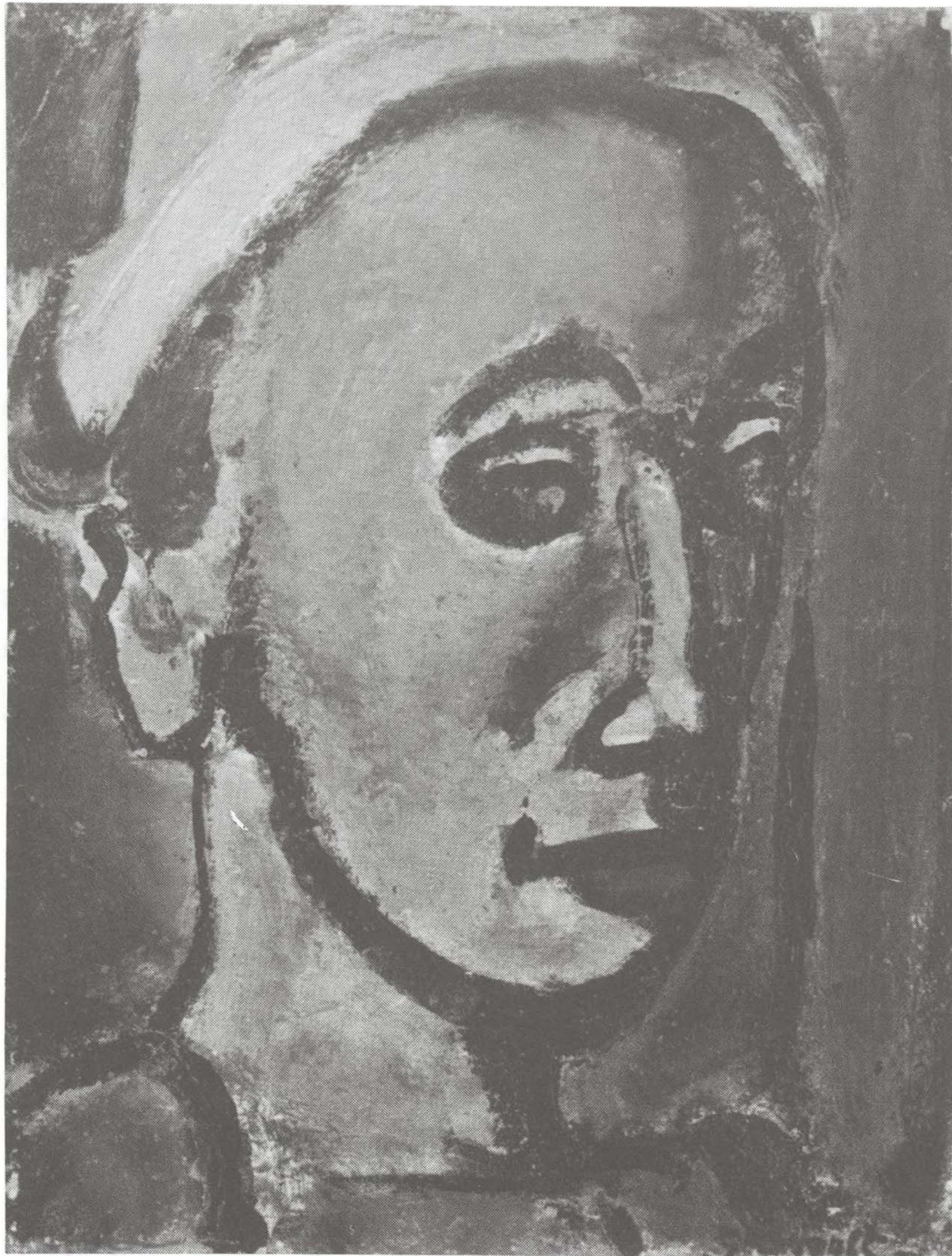
«هكذا كان»

ولقد أصدر (مارسيل أرلان) كتاباً جديداً أسماه (هكذا كان) يسرد فيه بعضاً من ذكرياته عن كبار الأدباء والفنّانتين التشكيليين الفرنسيين، الذين تعرّف عليهم في حياته، وربطته معهم عرى الصداقة والمودّة، ولقد صدر هذا الكتاب عن دار [غاليمار] الفرنسية للطباعة والنشر، باريس ١٩٧٩.

ومن كتاب [هكذا كان] نقتطف الفقرات التالية التي يحدّثنا فيها [مارسيل أرلان] عن ذكرياته وعن لقاءاته مع الرسّام الفرنسي الشهير [جورج رووا] ويشرح لنا فيها، لماذا أحبّ ذلك الفنّان حبّاً عظيماً، ولماذا احترمه احتراماً كبيراً، وممّضا يُذكر أنّ [جورج رووه] هو فنّان فرنسي ولد في باريس (١٨٧١ - ١٩٥٧) وهو يمثل المدرسة الإنطباعية الوحشية في فرنسا.



روه ـ صورة شخصية



روه

روه





روه

يقول (مارسيل أرلان): «. . . عندماتلقيت نبأ وفاة صديقي الرسّام (جورج رووه) سارعت الى منزله لإلقاء نظرة الوداع عليه، ولمّا اقتربت من جثمانه أخذت أتأمل بحزن ذلك الوجه، الذي اختطفهاالموت ووجدت أنّه قد استعار هيئة الشباب، فكأنّ الفنّان عندما يموت يستريح من هموم الحياة، ومن مشاكلها ومن تعقيداتها، فيستعيد وجهه الهدوء والطمأنينة، ويصبح كوجه الشباب، وذلك بعد أن حمل بين ثناياه آثار تلك الهموم والمشاكل التي أثقلته وجعلت الشيخوخة تبدو واضحة عليه، وكم كانت دهشتي كبيرة عندما وجدت بسرعة أنّ وجه (جورج رووا) المتوفّى شبيه كل الشبه بالوجوه العديدة التي كان يراسمها علي لوحاته الزيتية، وعندما أدركت ما قاله أحد الفلاسفة [إن الإنسان يمتزج دائماً بأعماله]».

والحقيقة هي أنّه عند بعض الفنّانين نلاحظ أنهم يشكلّون مع إنتاجهم الفنّي كياناً واحداً، متجانساً كلّ التجانس، ويبدو أنّ تلك الحقيقة تظهر عند (جورج رووه) بشكل محسوس ومجسّم، أكثر ممّا تظهر عند غيره من الرسّامين، فهو قد كّرس حياته بأكملها لخدمة فنيّة، وكم من مرةٍ عبّر (جورج رووه) عن ضيقه، وألمه، لأنّ إمكانيات الإنسان المحددة لاتسمح له بأنْ يسمو بفنّه الي الكمال المطلق بالرغم من أنّ أعماله الفنيّ، قد وصلت بالفعل الى مستوى فنّي رفيع المستوى يمتاز بالعبقرية والإبداع والتجديد.

من هو . . . رووه؟

قبل عامٍ واحد فقط من وفاة [جورج رووه)كنت مريضاً في أحد المستشفيات، ويومها زارني صديقي الطبيب الأب ريفامي، وكان ينقل لي أخبار العالم الدينوي وأخبار أصدقائي، فسألته على الفور: وماذا عن [جورج رووه]؟ فأجابني بصوت حزين: لقد رأيت، ولقد استطعت أخيراً أن أراه، فقد أصبح (جورج رووه) رجلاً عجوراً، إنك تراه دائماً يجلس في مرسمه أمام مسند لوحاته، وقد أحنى ظهره، ولقد أصبح [جورج رووه] تقريباً عاجزاً عن الحركة، ولكنه بالرغم من ذلك ما يزال مُصراً على أن يُمسك الريشة بيده المرتجفة، بينما نظراته تراها متّجهة نحو لوحة فارغة، فهو لايرسم شيئاً عليها لأن يديه أخذتا تخونانة، ولكنّ كبرياءه جعله يرفض الإعتراف بأنّه قد أصبح قريباً جداًمن نهايته، وإنه أصبح عاجز تماماًعن العطاء والإنتاج.

عزيزي (رووه) كم أتمنى أن تكون نهايتي مثل نهايتك! لقد أردت أن تموت بين لوحاتك، وأنا أرغب في أن أموت بين كتبي وفوق أوراقي؟.

في الأشهر الأخيرة من حياته، وبعد أنْ أدرك (جورج رووه) أنه لم يعد بإمكانه أن يرسم قرر الاعتصام في مرسمه، وهو يتأمل طويلاً لوحاته محاولاً تقويمها من جديد، والحكم عليها بنظرة أكثر وضوحاً، بل كان صغيراً للغاية وعندما أصبح عاجزاً عن مغادرة غرفة نومه، أخذ يتصفح مع صديقه الحميم [غوستاف مور] صور لوحاته كبار الرسّامين العالميين القدامى والمعاصرين، وهو يحاول أن يكتشف سرّ وسبب إبداع المعلمين الأوائل في فنّ التصوير.

ومن جهة أخرى كان يحلو له القراءة في بعض أمهّات الكتب الأدبية، سواءً أكانت شعرية أو نثرية، فقد كانت (لجورج رووه) ميول أدبية واضحة، فكثير من كلامه وكتاباته الى أصدقائه كان يحمل معاني فلسفية عميقة، فلقد كتب مرة الى صديقه (أندره سواريس) يقول: «إنّ أجمل ما في هذه الدنيا أن يأتي اليها الإنسان وهو حامل في قلبه حبّ الرسم، وإنّ أتعس ما في هذه الدنيا هو أن يصبح الإنسان رساماً.

لقد كان قرار (جورج رووه) بامتهان الرسم قراراً شخصياً نابعاً من ذاته، ولهذا فلقد خدم هذا الفنّ بشغف كبير، وقدّم له أفضل ما في عنده، وكان (جورج رووه) رجلاً متواضعاً الى أبعد الحدود، بالرغم من وصوله الى تلك الشهرة الواسعة في عالم الفنّ التشكيلي، فكان دائماً يقول: [إت الإنسان يظلّ ذلك الكيان الضعيف حتى ولو كان من العباقرة، فلايوجد إنسان فوق ظهر هذه الأرض يتمتّع بالكمال المطلق، فلكلّ منّا عيوبه وصفاته، وأنا بكل بساطة لست خالياً من العيوب، وأتقبل بكلّ سرور أيّ انتقاد يوجّه إليّ شخصياً، وإلى أعمالي الفنيّة، فكلّ إنسان يحتاج الاطلاع على رأي الآخرين، باعتبار أنّ ذلك هو بمثابة مرآةٍ، يرى من خلالها حسناته وعيوبه].

بحث دائم عن الذات

إنّ (جورج رووه) هو شبيه بالرسّامين العالميّن، فإن كوخ،



رووه

وبيكاسو، أو بالأديبَيْن المعروفين (أندره مالرو) و(أندره جيد) فهؤلاء العباقرة لايجدون الحقيقة المجرّدة ولا يكتشفون ذاتهم إلاّ من خلال أعمالهم الفنيّة والأدبيّة، وكذا كان (جورج رووه)، فلقد كان يبحث دائماً عن ذاته ويحاول أكتشاف حقيقتها، ويبدو أنّه كان إنساناً عانى الكثير من العذاب والألم في حياته، ونحن نعرف جيداً أنّ العبقرية غالباً ما تتفجر عند صاحبها بعد أن يعاني هذا الأخير معناة عميقة تهزّكيانه وتؤثر في مشاعره تأثيراً عميقاً.

لقد كتب جورج ذات يومٍ الى صديقه (سواريس) يقول: منذ نعومة أظفاري وأنا أشعر دائماً بالتمزّق في داخلي وأشعر بأنّ نفسي تائهة ضائعة لم تجد بعد ملجأها الأمين، فلقد كان الألم دائماً يجثم فوق صدري لاأدري له مصدراً، ولاأدري لوجوده سبباً، إنّ المعاناة التي تبدو دائماً على وجهي، ليست مصطنعة بل أشعر بها بالفعل في كلّ ساعة بل في كلّ لحظة من لحظات حياتي، ولكن البرغم من ذذلك فإنّني كالطفل البريء غالباً ما أسبح في بحر الخيال، محاولاً أن أكتشف لنفسي حديقة رائعة، أو جنّة موعودة، لكي أجد فيها راحتي، وتطمئن إليها نفسي، وربّما كان العذاب الذي أعاني منه هو السبب الرئيسي الذي يدفعني الى التعبير عن نفسي المضطربة، من خلال صور لوحاتي، التي بذلت كلّ جهدي لكي أبدع فيها، ولكي تكون بالفعل صورة صادقة ومعبّرة عمّا يجول في خاطري وعمّا تشعر به نفسي.

أستطيع أن أذكر جيداً، أنني منذ أن بدأت الإهتمام بالرسم والرسّامين عام (١٩٢٠) اجتمعت ذات مرة مع صديقي أندره مالرو لكي نضع معاً لائحة لأشهر ستةٍ من الرسّامين المعاصرين تمكنّوا من ترك بصماتهم الواضحة على طابع العصر الذي يعيشون فيه، وكانت اللائحة المذكورة على الشكل التالي: [بيكاسو) و(براك) و(ماتيس) و(بونار) و(كلي) و(دوران). ولم نضع اسم جورج رووه على تلك اللائحة، وذلك لسبب بسيط، هو أن (رووه) في بداية حياته الفنيّة كان يرسم لنفسه، ولايسمح لأحدٍ بأن يطلّع على لوحاته، ولهذا فلقد كان رسّاماً غير معروف على نطاق واسع، وإنّما كان يعرفه فقط القلّة من أصدقائه، ومعارفه الذين كانوا يؤكدون بعد مشاهدتهم للوحاته، بأنّ جورج رووه يعتبر بالفعل أباً للمدرسة الانطباعية في الرسم. وشيئاً فشيئاً بدأ رووه يخرج إلى الناس، وأخذ يعرض لوحاته في معارض عامة سنوياً، وأصبح المعجبون يتهافتون على شراء لوحاته فغدا بذلك (جورج رووه) رسّام عصره بالفعل.

لعلّ أهّم ما تمتاز به لوحات (جورج رووه) هو أنّض الألوان فيها قاتمة تعبّر عن الشورة، التي تجين في صدره ما، ولكنّنا نلاحظ أنّ الأشكال في لوحات (جورج رووه) كانت تحافظ دائماًعلى تجانسها المؤثر.

لقد استطاع (رووه) أن يجذب اليه العديد من المعجبين بفنّه، وعلى الأخص الطبقة المثقفة الفرنسية وعلى رأسهم الأديب الكبير [جورج ديهاميل] الذي قال لي مرةً، وبينما كنّا نتناول طعام العشاء في أحد مطاعم باريس الصغيرة: ألا ترى معي يا (مارسيل) أنّ أسلوب (جورج رووه) في الرسم شبيه بأسلوب الرسّام فلامينغ (وهو رسام فرنسي ١٨٧٦ - ١٩٥٨)، ينتمي الى المدرسة (الوحشية) وهي مذهب الرسم الفرنسي (١٩٠٠)، التي كانت أعمال أعضائها تتميّز بالألوان الصارخة، والخطوط السوداء والجرأة في التحرّر من القيود التقليدي، فلقد كانوا يلونّون السماء بلونٍ أصفر وجذوع الأشجار بلون أحمر.

رووه... رسّام وأديب!

لقد تعرفت على الفنان (جورج رووه) عام (١٩٣٠)، وكنت آنذاك على وشك إصدار كتاب جديد لي، أردت أن يحتوي على رسومات معبرة عن مضمون الكتاب، ولقد تردّدت كثيراً في اختيار الرسّام الذي سأكلفه بإيجاز هذه المهمة، فقال لي حينذاك صديقي (جاك ماريتان): لماذا التردّد، يا مارسيل؟ اذهب عند (جورج رووه) فهو الوحيد القادر على اعطائك ما تريد. وبالفعل قرّرت الاتصال برووه، ولكنه في تلك الفترة لم يكن موجوداً في فرنسا، بل كان في سويسرة وفي مدينة (مونتانا) بالذات حيث كان يأخذ قسطاً من الراحة مع أفراد عائلته، فبعث إليه على الفور برسالةٍ أطلعته فيها على رغبتي في التعاون معه، كما أرسلت له نسخة من كتابي الجديد، وما هي الا أيّام قليلة حتى وصلتني رسالة منه أعتبرها بالفعل من أروع الرسائل التي وصلتني في حياتي، فلقد كتب تلك الرسالة بأسلوب أدبّي أخاذ، فتبيّن لي يومها أنّ جورج

رووه ليس فقط رساماً مرموقاً، بل يعتبر أديباً بارعاً ففي فن كتابة الرسائل، ومما جاء في رسالته المذكورة هذه ما يلي:

-[عزيزي أرلان، لقد قرأت خطابك باندفاع بالغ، بل لقد أعدت قراءته لعدّة مرات، ذلك لأنَّ موضوعه أثارني وسحرني، ولقد تبين لي أنَّ الألم النفسي هو صديقك الدائم، وهذا هو الشيء المشترك الذي يجمعنا معاً، فأنا، يا صديقي أشعر بمثل ذلك الألم منذ رأت عيناي نور هذه الحياة، لقد كانت حياتي و ما تزال، صعبة، تعرّفت خلالها على الشقاء بجميع أشكاله وأنواعه، ولكنَّ الذي يميّزنا، أنا وأنت، عن بقية المعذّبين في هذه الأرض، أننا لا نعبر عن مآسينا، وعذابنا، وآلامنا بحركات تافهة، أوبتصرفات صبيانية بلهاء، بل أنت تعبر عن ذلك بكتابات عميقة وبكلمات معبّرة، وأنا أفعل ذلك باللجوء الى الريشة والألوان، معبّراً بواسطتها عن خلجات نفسي المعذّبة، وعن أمانيها الضائعة التائهة.

إنَّ الفن، ياعزيزي، سواء أكان فنّاً أدبياً، أو فنّاً تشكيلياً، هو بالنسبة للفنّان ملجأ إختاره، هو بنفسه ليجد فيه راحة باله، وهدوء نفسه، واذا ما انتزع أحد منا من ذلك الملجأ فسيجد نفسه، بالتأكيد، وسط الناس ضائعاً تائهاً يسير بلا هدفٍ في هذه الحياة، ويتجه نحو المجهول المطلق.

صحيحٌ أنَّ الفنانين والأدباء في هذه الدنيا هم أتعس الناس من الناحية المادية، ولكنّهم أسعدهم من الناحية الروحيّة، والمعنوية، لأنهم هم وحدهم باستطاعتهم اكتشاف الحقيقة باستمرار، حقيقة هذه الحياة ومعنى وجودها، وهم يفعلون ذلك كل يومٍ من خلال كتاباتهم ولوحاتهم، أعتقد بأنه يوجد كثير من الأمور المشتركة فيما بيننا، تجعلنا متفاهمين، ولاشك بأن هذا التفاهم سينمو بالتأكيد في المستقبل، إذ انني أرى من خلال كتابك بأنك ستكون لي صديقاً عزيزاً، وستجدني أنت أيضاً في المستقبل صديقاً مخلصاً ومميزاً لك، وعندما ستتعرف عليَّ بشكلٍ أفضل، ستجدني بالفعل فناناً مميّزا، وأنا سعيد بالتعاون معك].

وعندما عاد (جورج رووه) الى (باريس) سارعت للإجتماع به، ولقد تمَّ أوّل لقاءٍ بيننا في مطعم يقع في حي (سان جرمان) الباريسي حيث تناولنا طعام الغداء معاً، وكان عبارة عن دجاجة دسمة لكلٍ منّا، ولقد دار الحديث بيننا بشغفٍ، إذ كان كلٌّ منّا ينتظر لقاء الآخر بفارغ الصبر؛ ولقد تناول حديثنا هذا مواضيع مختلفة، لكنها تركزت بالطبع على شؤون الأدب والرسم.

والحقيقة هي انني قبل أن أقابل (جورج رووه) شخصياً في ذلك المطعم، كنت قد رسمت له صورة مسبقة في مخيلتي، وجدتها مغايرة للصورة الحقيقية (لجورج رووه)؛ فلقد كوّنت له صورة اعتماداً على مشاهداتي لرسوماته القاتمة، ولهذا فلقد تخيّلته إنساناً فظّاً غليظ الطبع لا يبتسم، بل يمتاز بوجه دائم العبوس، كنت أعتقد أنَّ (جورج رووه) هو رجل يصعب التحدّث معه، ويصعب محاورته، وتبادل الآراء معه، فهو لاشك يمتاز بالعصبية وبالاستبداد والتشبث الأعمى بالرأي، ولكن ما إن اجتمعت مع (جورج رووه) حتى تلاشت تلك الصورة المشوهة عنه بسرعة من مخيّلتي، فلقد كان (جورج رووه) الحقيقي رجلاً مرحاً، حلو المعشر، عذب الحديث، متسامحاً يجيد الاستماع الى كلام الآخرين، ويبدي تفهماً لآرائهم ولمشاعرهم، فمن يعاني ويتألم لاشكَّ بأنّه يتفهّم معاناة الآخرين ويشعر بألمهم ويشاركهم في أحاسيسهم، وبعد انتهاء لقائنا هذا أصبح كلٌّ منّا صديقاً حميماً للآخر.

ومنذ ذلك التاريخ تعدّدت اللقاءات بيننا بحيث أصبحت أشاهد (جورج رووه) مرّةً واحدة على الأقل في كلّ أسبوع، كنّا نلتقي خلالها إمّا في المطعم الفرنسي الواقع في حي سان جرمان، بالقرب من وزارة الحربية الفرنسية، وهو المطعم الذي شهد أوّل لقاء بيننا، أو في بيته الواقع في ضواحي باريس بالقرب من إحدى الغابات.

والغريب في الأمر أنَّ (جورج رووه) كان يقول دائماً:

-[يا مارسيل، أنت أوّل صديق أعطيته عنوان منزلي، فأرجوك ألاّ تُخبر الآخرين بذلك، فأنا أكره أن أستقبل الزوار في منزلي، فالمنزل بالنسبة للفنان هو مكانه المقدس، الذي يجد فيه متسعاً من الوقت لكي يتأمل ويفكر، فلهذا يجب عليه ألا يسمح للآخرين بأن يزوروه في منزله، لكي لا يعكروا هدوء المنزل،

ولكي لايطردوا جوّ الإلهام بعيداً عنه، هذا الإلهام الذي يستمدّ الفنّان أفكاره وتصوّراته إلاّ بوجوده].

وكم من مرة ذهب الى منزل (جورج رووه) ولم أجده في استقبالي، بالرغم من وجوده هناك، بل كنت أمضي الساعات الطوال جالساً وحدي، وأناأنتظر قدوم (رووه) الى غرفةالاستقبال، وذلك لسبب بسيط، وهو أنّ ذلك الفنان عندما يعمل كان ينسى العالم، وينسى الآخرين، وينسى بالطبع ضيوفه، فهو إن أحسّ يوماً بأنّ الإلهام، قد حلّ عليه، يدخل فوراً الى مرسمه ويغلق عليه الباب ليمضي فيه وقتاً طويلاً بمفرده، يرسم، ويبدع، وينتج. وكان لايأتي للقائي، إلاّ آخر النهار بعد أن ينتهي من عمله.

ولم أكن لأبدي يوماًولو لحظة واحدة، نفوري من تصرفه هذا، وضيقي لعدم اكتراثه بمقدمي، وبزيارتي له، لأنّني أعلم أنّ الفنّان ليس ملكاً لنفسه وليس ملكاً للآخرين، بل هو ملكٌ لفنه، ولأفكاره، ولوحيه، ولإلهامه، تختطفه منّا متى أرادت، لتصبح هي وحدها، فقط، صديقه الدائم ومحدثه المخلص.

وفي لقاءاتنا العديدة كان يحلو لجورج رووه أن يتحدث عن غيره من الرسّامين والفنّانين التشكيليّن، وكان يقوّم باستمرار أعمالهم، ولعلّي أذكر جيداً أنّ (رووه) كان يبدي أعجاباًكبيراً بالرسّام الفرنسي (ديغا) وهو كان يكثر الحديث عنه معتبراً إياه رساماً عبقرياً وفريداً من نوعه، وممّا يجدر ذكره أنّ الفنان (ديغا) (١٨٣٤ ـ ١٩١٧)، وهو رسّام يستعمل قلم باستل لرسم لوحاته، كما أنه نحّات انطباعي، ويعتبره الكثير من النقاد أباً للفن التعبيري عن طريق تبسيط الأشكال والحركات، وهو رسّام بارع في استعمال الألوان، ولقد أبدى عبقرية فائقة في رسم الوجوه البشرية وفي تصور المناظر الطبيعية، ولعلّ أشهر لوحاته تلك المعروفة باسم [الراقصة].

يمتاز (جورج رووه) بالنظرة الشمولية الى الفنّ، ففي ذات مرّة وبينما كنت أزور معه اللوفر الباريسي الشهير، وبينما كنّا ننظر بإعجاب الى لوحات كبار الرسّامين العالميّن المعروضة في ذلك المتحف قال لي (جورج رووه) بصوت تغلب عليه مسحة فلسفيّة هادئة، صحيحٌ أنّنا نقدّر بإعجاب أعمال هؤلاء الرسّامين المبدعين، ولكن علينا ألاّ ننسى أيضاً الرسّامين المغمورين، الذين لم يتوصّلوا الى شهرة هؤلاء الرسّامين الكبار، فالفنّ لايمكن تجزئته، صحيحٌ أنّ هؤلاء المغمورين ليست لهم شعبيّة واسعة، ولكن أعمالهم تمتاز بلمسات جمالية قد لانجدها عند كبار الرسّامين، فنحن لايمكننا أن نجزىء الفنّ فهو وحدة متكاملة، ولايمكننا أن نكرم الكبار وأن نهمل الصغار.

وعن علاقةالفنّانين بالأدباء يقول (جورج رووه):

ـ **[إنّ الفنّان بحاجةٍ مستمرة إلى الأديب، فالأدباء وحدهم هم القادرون على تقييم أعمال الفنانين، وخاصة الفنّانين التشكيليين منهم، وهم الذين يتمتعون بالقدرة على التمييز بين الصالح من الأعمال الفنيّة والرديءمنها، ولهذا فأنا أهتّم دائماً بآراء النقاد الفنيين بأعمالي، وخاصة إذا كان هؤلاء النقّاد من الأدباء المرموقين]**.

وإنّني هنا لا يسعني إلاّ أن أظهر امتناني الكبير لبعض هؤلاء الأدباء الذين قدّروني حقّ قدري، ومن بينهم الأديب المعروف (مورسيل) الذي كتب ذات يوم يقول: [بيكاسو] و(جورج رووه) هما بالفعل يمثلان قمةالفنّ المعاصر بلامنازع في القرن العشرين.

ضياع... وألم

لقد دامت صداقتي مع (جورج رووه) مدة ثمان وعشرين عاماً والحقيقة أنّني خلال تلك الفترة لم أجد السلام والهدوء والارتياح النفسي إلاّ عندما ألقاه وأتجاذب أطراف الحديث معه، ولعلّ أثمن ما امتلك هي تلك الرسائل التي كان يبعثها لي (جورج رووه) بين وقت وآخر، تلك الرسائل التي تحملين طياتها نفحات فلسفية عميقة، وها هي مقتطفات ممّا جاء في تلك الرسائل:

ـ **[عزيزي مارسيل، إنّني بحاجة ماسّة، لكي أخرج من الظلام، فإنّني محاصر من جميع جوانبي بالضياع، والألم، ولقد عانت نفسي الاضطراب والتمزّق، فهي تناديني لكي أعثر لها على ملجأ تجد فيه الراحة والسلام]**.

ـ **[يا صديقي، إنّ الإنسان هو كائن ضعيف، يحتاج الى المساعدة من أيّ يدٍ تمتد اليه، الإنسان في**

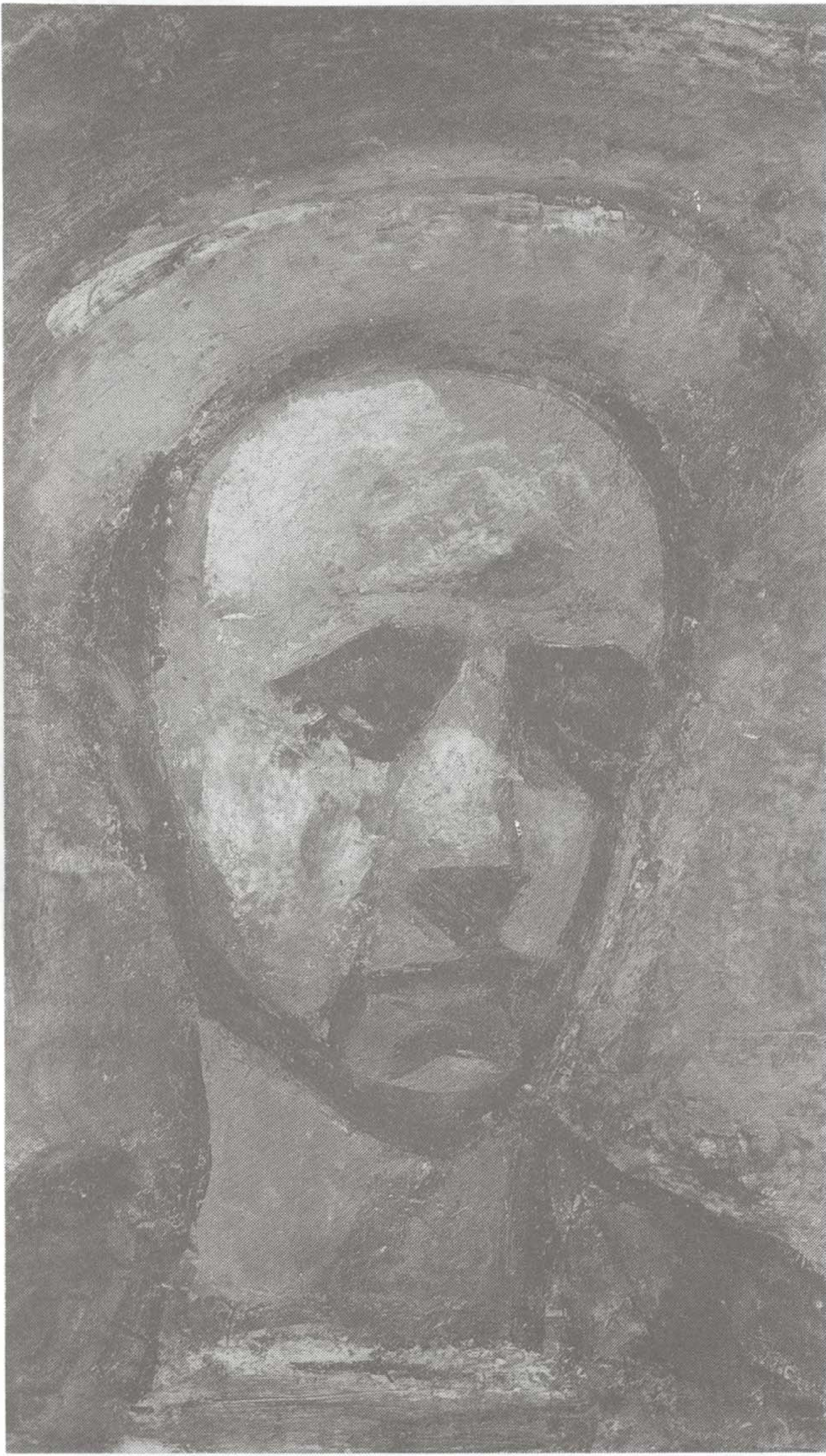
داخله، يامارسيل، بكره العنف، وبكره الحرب، فهو يحلم دائماً بأن يعيش في جنّة غنّاء، بين أصدقائه المخلصين، وبين أحبّائه، ومحبيه، ولكن للأسف نجد أنَّ حضارتنا (الفرنسية) التي نتبجح بها اليوم وهي حضارة أشباح، وهي حضارة لاتؤدي إلاّ الى العدم، فهذه الحضارة زادت من أسباب الشقاء، والضجر والألم لأبناء المجتمعات الغربية، ولهذا لابدَّ من بديل لتلك الحضارة المزيفة، يجلب لنا بالفعل السلام والهدوء والراحة النفسيّة، وممَّا يوسف له حقاً في هذه الحياة هو أنّ الذين يفكّرون ويمضون حياتهم بأكملها، في التأمّل، لاستنباط أساليب جديدة للحياة، تكفل العزة والكرامة والحياة الشريفة لجميع الناس، هؤلاء المفكرون هم غالباً من الناس الفقراء، يعيشون مع الفقر ويموتون به، ولاشكَّ بأنَّ ذلك لهو من أشد مآسي الحياة الثقافية في العالم الغربي].

-[إنَّ أجمل ما في هذه الدنيا هو طعم الحرّية ونظرة الوعي الصافية، وكم أشعر بالألم الشديد عندما أجد نفسي وقد وهبت حياتي بأكملها لكي أصل الى الحرية وإلى الحقيقة المطلقة، بينما الآخرون ينتهكون كلّ يومٍ حرية الفرد وكرامته في كلّ مكان].

-[وممَّا يوسف له أيضاً وممَّا يشير الاشمئزاز والقرف في النفوس هو أنَّ القوى الجاهلة، والقوى الشريرة، والمنافقة والاستغلالية هي التي تتسلّم دوماً زمام الأمور في جميع مجالات الحياة، وهي التي تملك بين يديها، مقدرات الناس واتخاذ القرارات المصيرية التي تتعلق بحياة البشر أجمعين، ولهذا فالعالم اليوم مليء بالظلم والاستبداد وبالعبودية].

-[إنّني اعتبر نفسي مسافراً تائها، يحاول دائماً العثور على الجمال الذي يشوهّه الآخرون، ولهذا فإنَّ فنّي ولوحاتي ليست سوى صرخة يأسٍ صادرة من أعماق الظلام، ومن أعماق الليل].

بالرغم من وفاة (جورج رووه) فإنَّ حضوره بيننا ما يزال باقياً، حتى يومنا هذا، فلوحاته ما تزال تحرك في نفوسنا التساؤلات الكثيرة، وتحثنا على التفكير العميق الذي يدفعنا الى الكتابة، إنَّ موضوع كلّ لوحة من لوحات (جورج رووه) تصلح بحقٍ لأن تكون موضوع كتابٍ ضخم، يضعه أحد الأدباء في كلّ مكان وزمان، (فجورج رووه) لم يكن فقط ذلك الرسّام المعاصر الذي تألّق في مطلع القرن العشرين مع (بيكاسو) و(ماتيس) بل هو أيضاً رسّام عالمي، شمولي يعبّر عن روح جميع العصور، فكثير من النقّاد يشبهون (جورج رووه) بفان غوغ و(رمبرانت)و(غريكو) و(غويا) وسائر عباقرة التصوير في العصر الحديث.



رووه

مدرسة اللوفر

إعداد وترجمة: محمد الدنيا

(تورنر) و(ديلاكروا) و(مانيه) و(سيزان) و(ماتيس) و(بيكاسو)، وغيرهم من الكبار، كانوا يترددون جميعاً على (اللوفر) لرواية لوحات العمالقة السابقين، ويخترقوا أسرارهم، وينهلوا من وحيهم.

كانوا كثيراً أولئك الناسخون (المقلدون) الذين واظبوا على زيارة متحف للوفر، كنت تراهم في كل مكان من صالات المتحف وأروقته، جالسين، وواقفين، ومقرفصين، وجاثين على المقاعد والسلالم، يدرسون، ويقيمون، ويحكمون، ويحاولون اختراق أسرار أساليب عمالقة الفن القدامى، وتطلعنا نقوش القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على ذاك الصحن العجيب الذي ختم آنذاك على هذا المتحف، الذي أضحى مرشحاً أكاديمية للرسم في آن واحد، كانت الأماكن هناك عالية الثمن، حيث انتشرت الحمالات كغاية كثيفة الشجر، يصعب اجتيازها، كان الفنانون يحملون علي ألوانهم، وريشهم بحذر شديد، ويغطون أرضيات مواقعهم بالمشمعات حرصاً على نظافة صحن المتحف، وكان البعض خشناً، إذ لجأ ري نزع اللوحات من أماكنها، ليضعها قرب المدافىء، بهدف نسخها، أو إلى وضع إشارات محددة عليها.

وعند تحول (اللوفر) من قصر إلى متحف، وفتح أبوابه في ١٨ تشرين الثاني ١٧٩٣، بقي للفنانين منفذ مميز إلى مجموعات المتحف؛ كان المتحف يستقبل الجمهور عشرة أيام في الشهر، منها خمسة أيام خاصة بالفنانين، ثم خصصت لهم الأيام السبعة الأولى، والباقي لبقية الناس. وكان النجاح مذهلاً. فمنذ العام (١٧٩٣) وبعد الافتتاح بأقل من شهر، وصل عدد الفنانين المسجلين إلى أكثر من مائة؛ وفي العام (١٨٥٥)، تراوح عددهم بين (٤٠٠) إلى (٥٠٠) فنان. ومن بين أوائلهم، كان (تورنر) الانجليزي، الذي بهره جو المتحف، وكانت مفكرته ملآى على الدوام بالمخططات والرسوم، وهذه كانت حال (أنغر) فيما بعد، وكذلك «دولاكروا» الذي راح ينسخ أعمال (تيسيان) و(روبنز)، وكان عليهم جميعاً أن ينسخوا وينسخوا، ويمرنوا أيديهم، ويدرسوا ألوان وفن القدامى الكبار، ؛ كانوا يدخلون إلى اللوفر وكأنه معبد، يجدون فيه الجمال.

إلا أن النسخ لا يعني الانتحال، ومن أجل مواجهة الزيف والتزييف، كانت هناك احتياطات عديدة: كان لدى كل ناسخ بطاقة - كما هو الحال اليوم -، وكان يخطر عليهم نسخ عمل بمقاس الموديل نفسه. وغالباً ما كانت تتيح هذه الطريقة لمزاج الفنان أن ينعتق: عندما نسخ «ديلاكروا» لوحة مايكل أنجلو «العبد المحتضر»، لم يكن في رسمته أي شبه برسمة (ديغا)، الألطف؛ وقد أعرب (ديغا) قائلاً: [يمكن لأحد أن لد وحيداً]. وبقي يتردد إلى اللوفر حتى نهاية



أجوكندا

حياته، كي يرى، وكي يفهم. في هذ المكان ضرب (بودلير) موعداً لأمه إنه مكان مُدَفأ، ويمكننا أن ننتظر فيه دونانزعاج، ثم إن [هذا المكان هو أنسب مكان يمكن أن تحدد فيه المواعيد بالنسبة للمرأة]...

كان (سيزان) زائراً مثابراً للوڤر، وقد قال يوماً بهدوء: [نعم، اللوڤر كتاب يعلمنا القراءة]. ويضيف، بغضب واعجاب، هذه المرة: - [لتضرم النار في اللوڤر، حالاً، إن كنا نخشى الجمال]. فيما بعد، جاء دور (ماتيس)، ليجول في أرجاء المتحف، ويمضي فيه أياماً: [كنت أدرس هنا، وفقاً لما أهوى، مثلما يدرس الناس مؤلفي الآداب، قبل أن يعجبوا بهذا أو ذاك]. وفي العام (١٩٩٠)، حينما كان في ذروة نضجه الفني، وجد نفسه يتململ من لوحة كان يرسمها. [حينها، مثلما ذكرت «غريتا مول» (موديله)، اتجه إلى اللوفر ليجد العزاء، ويشحن بوحي جديد؛ وهناك عثر على صورة وجه (فيرونيز)، ولم تكن هذه السيدة ترتدي قميصاً أبيض، بل كانت ذراعاها متوضعتين أمامها، مثلما فعلتُ بذراعيّ، رغم أن ذراعيها كانتا أكثر امتلاءً واستدارة، واختار هذه الملامح لصورتي، وهذا ما أجبره، كالعادة على تعديل اللوحة كلها. حينها صرخ: [يالهذه الأبهة الفريدة]«!».

إلا أن (القرن العشرين) سيشهد الكثير من خرق المحرمات؛ وليست (الجوكوندا) هي الرائعة الوحيدة التي تتعرض للهجوم؛ وسنجد [ماغريت] الرسام السريالي (البلجيكي) يترك بصمات تهكمية، على العديد من الصور الشهيرة التي نسخها، من بينها صورة السيدة (ريكاميه)، التي تحمل توقيع (دافيد): سيرسمها جالسةفي تابوت، وهذا ما فعله (سلفادور دالي)، وكذلك الرسام الأمريكي المعاصر (لاري رايفرز) عندما وضع عبارة [أنا أحب أنغر] على لوحة رسمها نسخاً عن إحدى لوحات هذه الفنان، أنغر، الذي نسخ هو الآخر لوحات (رافاييل) و(بوسان)؛ وكان الرسام، الأمريكي يريد سخرية بعبارته هذه.

إلا أن ذلك لم يكن دائماً من قبيل المحاكاة الساخرة أو التنويه إلى الفنان، إن الفنانين يستجيبون بطريقة مختلفة إزاء التحدي الذي تلقيه التحفة الفنية في وجوههم، فمن بين لوحات (فرانسيس بيكون) الأشهر واحدة استوحاها من صورة البابا [إنوسان العاشر] التي رسمها (فيلا سكيز)؛ ورغم أن (بيكون) زار (روما) إلا أنه لم يذهب لمشاهدة لوحة (فيلاسكيز)، لكنها كانت تزعجه، رسمها دون أن يراها، بحرية، بعد أن درس لوقت طويل بطاقات بريدية تمثل اللوحة؛ وبقي فنانون آخرون، من القرن العشرين، يزورون اللوڤر، لينهلوا من وحي كنوزه، مثل (جيا كوميتي) الذي قال: [اللوڤر كله في رأسي، تقريباً، قاعة فقاعة، ولوحة فأخرى].

إلا أن الناسخ المتحدي الأكبر، الذي أتى للاستلهام من روائع الماضي، هو (بيكاسو)ومن عام (١٩٥٤) إلي عام (١٩٦٣)، ظل يحلل، ويركّب، ويفكك لوحات ورسوم (ديلاكروا) و(فيلاسكيز) و(مانيه) و(وبوسان) و(دافيد)؛ وقد نسخ عن إحدى اللوحات التي أعجبته مائة رسم، مستكشفاً كل الإمكانيات المتاحة، متحققاً حول موضوع ما من جميع قدرات رسمه، إلا أن (بيكاسو) بم يكن يبغي من هذه المناظرة التدافعية، المذهلة، أن ينسخ، بل أن يتملك ويلتهم قدرات التحفة الفنية كي يبدع أخرى. من هنا، لم يكن غريباً أن يوصم بالتوحش، ولما فتنته لوحة [نساء الجزائر]، لديلاكروا؛ نسخها مرات عديدة منذ العام (١٩٤٠) وقدروت زوجته [فرانسواز جيلو] أنه غالباً ما كان يصطحبها إلى (اللوفر) كي يشاهد اللوحة (ديلاكروا) هذه. وفي العام (١٩٥٤) أنجز مرة أخرى سبعة رسوم، غير أنه لم يعد إلى رسم هذه اللوحة بطريقته الخاصة إلا عندما لاحظ أن لرفيقته الجديدة (جاكلين)، نفس وجه جارية الحريم، وشبقيتها، في لوحة (ديلاكروا)، ومن خلال (ديلاكروا)، تحدى (ماتيس)، الذي كان قد مات منذ وقت قصير، بعد أن استلهم من اللوحة نفسها. وهنا يقول بيكاسو: [ورثني (ماتيس) جاريات حريم ديلاكروا]. فيما بعد، تصدى (بيكاسو) لـ[مرافقات] [فيلاسكيز]، ساجناً نفسه في مرسمه أشهراً عديدة، محللاً، ومفككاً، ومجيداً الدعاية والسخرية فيما يرسم.

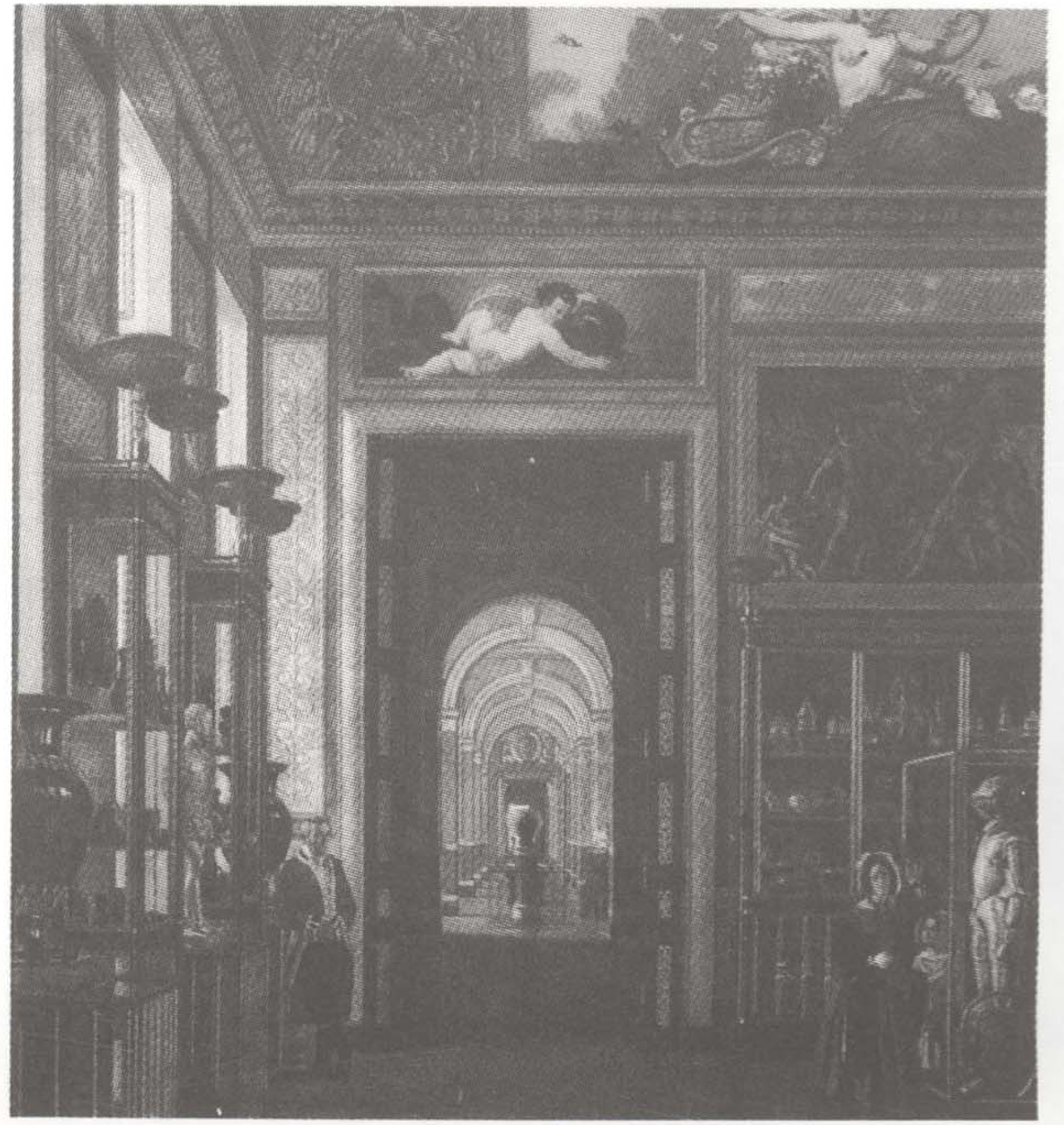
لقد أظهر معرض اللوحات المنسوخة، الذي أقيم في اللوفر في منتصف عام (١٩٩٣)، تنوع الموضوعات المعالجة،

وقد رأى هؤلاء الناسخون، أن نصب الحمالة أمام لوحة رسام كبير، ونقل رسيمات عنها، إنما يهدف إلى تملك مادة اللوحة وروحها، ومهارة يد صاحبها ومراميه. وقد قال أحدهم [أنْ ننسخ تعبيراً لديلاكروا فتلك طريقة لتعلم المهنة على نحو متفوق]؛ وبهذا الصدد، سيكون القرن العشرون مسرحاً للقطيعة النهائية، وإن استمر الفنانون في التردد إلى اللوڤر، فإن نسخهم للوحات الفنانين القدامى لم يعد يحمل دلالات الناسخين الأوائل، وبات أقرب إلى التمثل؛ وفي العام (١٩٩٢)، نسخ [ألبير ولا] لوحة (جيل) للرسام (واتو)، وفي العام (١٩٦٣)، نسخ الأمريكي [روي ليشتنستاين] لوحة (نساء الجزائر) لبيكاسو، وفي العام (١٩٥٨)، استوحى الإيطالي [غوتوزو] في لوحته [أما غجيو أديلاكروا]. من لوحة (ديلاكروا) التي تحمل نفس العنوان، [نساء الجزائر]، لكنه أعطاها بعداً أساسياً: النساء اللواتي رسمهن يبكين لمأساة (حرب الجزائر)، وستطال النظرة الجديدة للفنانين المعاصرين، حول أعمال الرسامين القدامى، تمثال (انتصار ساموثراس) سينسح (إيڤ كلين) هذا التمثال الشهير ويلونه بالأزرق ...

هاجس الجوكوندا:

إن كانت (الجوكوندا) واحدة من أكثر اللوحات نسخاًو فإنها أيضاً واحدة من أصعبها تقليداً، وهذا ماساهم حى الآن في الإبقاء على شعاعها السحري، ولما كانت موضع هيام الآخرين، فإنها تعرضت لحوادث عديدة مزعجة، ففي العام (١٩١١) سرقها عامل إيطالي بهدف إعادتها إلى وطنها؛ وسجن الشاعر (أبو لينير) خمسة أيام بعد الانتباه بأنه ساهم في سرقتها، وأعيدت إلى اللوڤر بعد ظهورها في فلورنسا عام (١٩١٣)، فيما بعد، جاء الرسام الفرنسي (مارسيل ووشامب) ليخرق صفتها القدسية: زينها بشاربين، وأعطاها عنواناً غريباً: «LHOOQ» ومن أجل أن يظهر أنه يجب على عدم منحها هذه العبادة الخاصة؛ رسمها (فيرناندليجيه) بين أشياء عادية: حزمة مفاتيح، وحبل... وفي العام (١٩٦٢)، فعمل الرسام الأمريكي [توم ويسلمان] الشيء نفسه حين رسمها بين أشياء استهلاكية ...

المصدر: «lenouvel observateur» الفرنسية.



اللوڤر

اللوڤر

